Les Musiciens Célèbres

GABRIEL FAURÉ

Par Georges SERVIÈRES

Mimi S. Klaitz
Paris 1979

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

GABRIEL FAURÉ

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

Fondée par ÉLIE POIRÉE

DIRECTEUR : M. ANDRÉ PIRRO

Professeur à la Sorbonne.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Bach, par Th. GÉROLD
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS
César Franck, par Maurice EMMANUEL.
Chopin, par Élie POIRÉE.
Clavecinistes (Les), par André PIRRO.
Couperin, par A. TESSIER.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Debussy, par Charles KŒCHLIN.
Gabriel Fauré, par G. SERVIÈRES.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Hérold, par Arthur POUGIN.
Lalo, par Georges SERVIÈRES.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Luthistes (Les), par Lionel DE LA LAURENCIE.
Massenet, par Charles BOUVET.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Offenbach, par René BRANCOUR.
Organistes (Les), par Félix RAUGEL.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Palestrina, par Félix RAUGEL.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée GASTOUÉ.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Smetana, par J. TIERSOT.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Violonistes (Les), par M. PINCHERLE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Histoire de la Langue Musicale, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux . . . 80 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Académie française.*)

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry PRUNIÈRES. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales. 15 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte. 15 fr.

Wagner, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8°, 650 notations musicales. Prix. . . . . 30 fr.

L'Opéra de Rameau, par Paul-Marie MASSON. 1 vol. in 4°, 16 phototypies, 165 exemples musicaux. . . 100 fr.

La Vie intérieure de Schumann, par Robert PITROU. 1 vol. in-8°, 8 pl. hors texte. 20 fr.
Qu'est-ce que la musique, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte. . . 15 fr.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

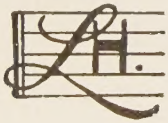
GABRIEL FAURÉ

PAR

GEORGES SERVIÈRES

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VI^e^)

1930

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_C0-BYX-543

GABRIEL FAURÉ

I

LA VIE

L'Ariège est un des départements les plus pittoresques des Pyrénées. Ses montagnes ne profilent pas les plus hautes cimes de la chaîne qui sépare la France de l'Espagne, bien qu'elles atteignent et dépassent 2.800 mètres ; mais ses vallées où alternent prairies et forêts verdoyantes, donnent une sensation de fraîcheur délicieuse. Situé au confluent de l'Ariège et de l'Arget, le chef-lieu, Foix, érige sur un monticule les fières tours, ronde et quadrangulaires, du château des comtes de Foix, silhouette féodale plus imposante peut-être que la Cité de Carcassonne dont la base est moins élevée.

Bâti dans la plaine, au nord de Foix, Pamiers compte une population plus nombreuse, mais offre au touriste un aspect moins intéressant ; d'une butte plantée d'arbres et transformée en jardin public, qu'on appelle Le Castèla, on a vue sur l'Ariège, torrentueuse encore à Foix, qui s'étale ici dans un plus large lit et donne la vie aux Forges alimentées par le minerai de fer de la contrée. Une dérivation formant canal arrose les jardinets qui bordent le Cours du Millam.

L'auteur d'une *Description abrégée du département de l'Ariège*, éditée à Foix en l'an IX, Mercadier, dépeint ses habitants comme « vifs et courageux et propres aux Sciences et aux Arts qu'un petit nombre de citoyens y cultivent avec succès ». Gabriel Fauré, né à Pamiers en 1845, devait être l'une de ces exceptions.

Ses ancêtres étaient ariégeois, de condition fort modeste ; ils exerçaient la profession de bouchers. Tel était son grand-père prénommé comme lui Gabriel. Il est curieux de remarquer à cette occasion, que les deux musiciens les plus raffinés que la France ait produits, Debussy et Fauré, étaient d'assez humble extraction.

Les noms en *é* sont fréquents dans l'Ariège ; celui de *Fauré* est porté à Foix, à Saint-Girons ; un des hôtels de Foix s'appelle l'Hôtel Fauré ; il a vue sur la rivière que longent la route et le chemin de fer. Frédéric Soulié était originaire de Foix ; son nom a été donné à une rue de la ville. Celle-ci n'a pas encore rendu le même honneur au musicien ; mais Pamiers a précédé le chef-lieu dans cette sorte d'hommage. Une plaque commémorative a été posée sur la maison natale de Fauré, 17, rue Major, près des Halles. Un buste, œuvre d'un jeune sculpteur local, M. André Méric, a été érigé le 4 septembre 1927, en présence du fils du compositeur, M. Philippe Fauré-Frémiet, du préfet et du député de l'Ariège, M. Cazals et de M. Raynald, sénateur. Il est placé dans une rocaille du Castèla.

C'est le 12 mai 1845 [1], qu'est né Gabriel-Urbain Fauré,

1. Et non le 13, comme l'ont dit certaines notices. Le 13 est la date de l'acte de naissance. Le baptême se fit à Notre-Dame du Camp.

sixième et dernier enfant de Toussaint-Honoré Fauré, âgé de trente-six ans et de Marie-Antoinette-Hélène Lalène, son épouse, âgée de trente-sept ans. Ce mariage avait été célébré le 29 novembre 1829, à Gaillac-Toulza, petite commune de la Haute-Garonne où Toussaint Fauré, — né à Foix le 8 octobre 1810, fils de Gabriel Fauré et de Marguerite Mesplié, — exerçait l'emploi modeste d'instituteur primaire. La femme qu'il épousa, d'après l'acte de naissance, était « fille de Germain Lalène, capitaine retraité et de Marie-Anne-Guillemette Troy, mariés, demeurant à Gaillac-Toulza » ; sur cet acte, le père du marié est qualifié de « propriétaire ».

L'enfant fut envoyé en nourrice à Verniolles (entre Pamiers et Vareilhes) ; il quitta Pamiers à l'âge de quatre ans lorsque son père, sous-inspecteur de l'instruction primaire, fut nommé à Foix, directeur de l'École normale de cette ville, par arrêté ministériel du 27 mars 1849 ; il occupa ce poste jusqu'en 1859.

Cette école était placée à Montgauzy, faubourg situé au sud et à moins d'un kilomètre de Foix, installée dans un ancien couvent désaffecté, vendu comme bien national en 1791 par le département de l'Ariège, racheté en 1840. Sanctuaire dédié à la Vierge et très fréquenté avant la Révolution comme lieu de pèlerinage, Montgauzy, ombragé de grands arbres, est dans un site riant dont M. Philippe Fauré-Frémiet a donné la description. Le regard embrasse, en effet, d'un côté, la vallée de l'Ariège qui traverse Foix, de l'autre, celle de la Barguillière où coule l'Arget.

C'est là que jusqu'à neuf ans, vécut Gabriel Fauré.

Un de ses biographes a raconté que, pris en affection par le curé de Rieucros, il se plaisait aux sons de l'harmonium et s'efforçait d'en manier les touches ; on aurait inféré de ce fait l'indice d'une vocation musicale. Il n'y a là probablement qu'une de ces légendes sur les débuts des musiciens célèbres, inspirées de la précocité des Mozart et des Saint-Saëns. Quel est le bambin de quatre à cinq ans qui n'a soulevé le couvercle du clavier pour patouiller sur le piano des mixtures cacophoniques ? Que le petit Gabriel ait manifesté ses dispositions musicales de cette manière ou de toute autre, elles furent remarquées par une dame qui conseilla aux parents de les développer et prononça devant eux le nom de l'École de musique religieuse récemment fondée à Paris par Niedermeyer. Fermé à l'art musical, le père hésita d'abord, puis se décida à écrire au directeur de l'École. Celui-ci répondit qu'il profiterait d'une tournée dans le Midi pour examiner le sujet. Il vint à Foix, se rendit compte des dons innés de Gabriel Fauré et l'accepta comme élève. L'enfant fut donc amené à Paris, à l'âge de neuf ans, pourvu d'une bourse du département.

Au lieu des larges horizons de l'Ariège, de la vue des Pyrénées, des beaux ombrages de Montgauzy, ce fut la réclusion dans les bâtiments mesquins d'une école privée située près du boulevard de Clichy, au pied de Montmartre, rue Fromentin, l'étude du solfège, du plain-chant, du piano et de l'orgue, les devoirs d'harmonie et de contrepoint. L'École Niedermeyer était une sorte de séminaire musical.

Cliché Touring-Club.

VUE DE LA VILLE ET DU CHATEAU DE FOIX

Soumis à l'internat, les élèves y menaient une vie conventuelle, « baignée de musique », mais qui comportait en outre une surveillance religieuse et une instruction littéraire confiées au clergé de Saint-Louis d'Antin. Louis Dietsch, — organiste de Saint-Eustache, — y enseignait l'harmonie; Clément Loret, élève du célèbre Lemmens, avait la classe d'orgue. Quant au directeur, il s'était réservé l'enseignement du chant grégorien et la classe supérieure de piano. Dans leurs promenades, les enfants chantaient des chansons en parties, des chœurs *a cappella* des compositeurs des XV^e^ et XVI^e^ siècles, car Niedermeyer s'efforçait de faire revivre ces compositions des vieux maîtres et d'épurer le répertoire des maîtrises.

C'est dans ce milieu que le brun pyrénéen Gabriel Fauré se lia avec son condisciple, le blond Lorrain Eugène Gigout, d'une amitié indissoluble. Directeur du Conservatoire, il devait lui en donner une preuve éclatante en le désignant pour la classe d'orgue à la mort de Guilmant et en prononçant une allocution lors de l'hommage rendu à Gigout le 21 mars 1923, par ses amis et ses élèves, pour célébrer ses soixante ans de services d'organiste. Dans la circonstance, Fauré eut la coquetterie de rappeler que lui-même avait été, à l'École Niedermeyer élève de son condisciple, nommé très jeune professeur de solfège et de plain-chant, après avoir obtenu toutes les récompenses.

Dans ses jeunes années, l'élève Gabriel Fauré était d'un naturel indolent; ses progrès ne furent donc pas rapides, tout au moins pour le piano. Pour expliquer

ces défaillances, on est convenu que le professeur se montrait sévère : la physionomie rechignée qu'il a sur ses portraits, le donne à penser. La nature du suisse Niedermeyer était froide, mais loyale et droite et même susceptible de générosité, car, au bout d'un an d'internat, Toussaint Fauré se refusant à payer la pension de son fils, le directeur avait consenti à le garder gratuitement. Fauré n'a jamais oublié ce bon procédé et il a témoigné publiquement de son estime artistique pour Niedermeyer.

Malade, Louis Niedermeyer dut abandonner la direction de l'École ; il mourut le 14 mars 1861. Camille Saint-Saëns lui avait succédé l'année précédente, comme professeur de piano. Il prit en affection ses élèves : Gigout, Fauré, Périlhou, Ed. Marlois, Adam Laussel, Julien Koszul dont plusieurs devinrent des organistes renommés. Et ceux-ci lui demeurèrent toute leur vie reconnaissants d'avoir complété leur éducation artistique. Sous son impulsion intelligente et sympathique, le zèle de Fauré se développa puisqu'au bout de quelques années, il obtint tous les premiers prix et un second prix de l'École[1].

Muni du diplôme de sortie en 1865, Fauré accepta, pour gagner sa vie, une place d'organiste à l'église Saint-Sauveur, de Rennes. Il l'occupa trois années (à Rennes on m'a indiqué les dates de 1865 à 1867, tandis que les notices publiées sur Gabriel Fauré, — même celle due à son fils — font durer son séjour de

1. En 1857, prix de solfège ; 2e prix d'harmonie et 1er prix de piano en 1860 ; prix d'excellence *ex æquo* en 1862 ; prix de composition en 1865.

1866 à 1870, ce qui ferait quatre). Il ne s'accorda pas très bien avec le clergé paroissial : on lui reprochait d'arriver en retard aux vêpres, d'introduire parfois dans la tribune « des personnes qui n'étaient pas du goût de Monsieur le Curé. » M. Alfred Bruneau a raconté d'autres anecdotes, par exemple que l'organiste allait, pendant le sermon, fumer des cigarettes sous le porche. Peccadilles de jeunesse auxquelles il faut être indulgent ; l'artiste avait un peu plus de vingt ans. Cette jeunesse elle-même lui fit tort lorsqu'il chercha à obtenir des leçons. La bourgeoisie locale, timorée, consentit à lui confier des adolescents, mais non ses filles. Pruderie exagérée peut-être ; mais Beethoven et Liszt ne s'étaient-ils pas épris de leurs écolières et le beau brun qu'était le jeune ariégeois aurait bien pu tourner la tête à des jouvencelles bretonnes !

Quelles qu'en soient les raisons : tristesse du climat, difficultés locales, monotonie de l'existence provinciale, l'artiste ne se plut pas à Rennes « ville nauséabonde », écrira-t-il dix ans après, bien qu'il y eût fait quelques connaissances utiles, entre autres celle de Jules Tannery, le célèbre mathématicien. Aussi ne puis-je suivre M. Octave Séré lorsqu'il affirme que ce séjour en Bretagne influa sur le caractère de sa musique. Fauré en composa d'ailleurs fort peu dans cette période, probablement quelques motets et la petite Messe pour trois voix de femmes, publiée seulement en 1907. Quant au *Cantique de Racine*, il est encore plus ancien ; on le date de 1864, c'est un des essais de composition de Fauré noté à l'École.

A ce séjour à Rennes se rapporte une excursion faite avec Saint-Saëns au pèlerinage de Notre-Dame de la Palud et d'où ce dernier rapporta sa *Rapsodie* pour orgue *sur trois cantiques bretons* et une tournée en Bretagne avec M^me^ Carvalho qui y donna quelques concerts en 1868. Elle avait accepté Gabriel Fauré comme accompagnateur ; il était stipulé qu'à titre de dédommagement, elle mettrait sur ses programmes *le Papillon et la Fleur*, l'une des premières compositions vocales du jeune organiste. Celle-ci eut assez de succès pour être éditée en 1869 par Choudens, qui publia aussi, en 1870 : *Dans les ruines d'une abbaye*.

L'accord avec la paroisse de Saint-Sauveur se rompit sans éclat. Délié de ses engagements, Fauré retourna à Paris et trouva un emploi d'accompagnateur à Notre-Dame de Clignancourt, en mars 1870, mais, en juillet, éclate la guerre avec la Prusse ; le bouillant Fauré s'engage aux voltigeurs de la Garde d'où il est versé bientôt au 28^e^ régiment de marche. Il se soumet à la discipline militaire, fait vaillamment son devoir, voit le feu à la bataille de Champigny. Son maître Saint-Saëns, mobilisé aussi, allait aux avant-postes et donnait des concerts au profit des blessés en uniforme de garde national. Après l'armistice, l'effervescence des Fédérés aboutit à l'insurrection communaliste du 18 mars 1871. Menacé de la conscription dans les bataillons insurgés, Gabriel Fauré s'évade de Paris, se réfugie à Rambouillet, puis, après la répression de la Commune, revient à Paris et reprend de l'emploi comme maître de chapelle à Saint-Honoré d'Eylau, puis quelques années après,

à Saint-Sulpice. Il exerce ces fonctions jusqu'en avril 1877. Dans le même temps, il était rentré à l'École Niedermeyer, comme professeur de composition. Il suppléera fréquemment Saint-Saëns à l'orgue de la Madeleine jusqu'au jour où celui-ci, trop absorbé par l'élaboration d'œuvres théâtrales ou symphoniques, par ses voyages à l'étranger, renoncera définitivement à la carrière d'organiste. On sait que Théodore Dubois, maître de chapelle à la Madeleine, prit alors à la tribune la place de Saint-Saëns. Gabriel Fauré eut celle de maître de chapelle devenue vacante.

La période antérieure à 1870-71 ne peut être considérée que comme un prologue dans l'existence artistique de Gabriel Fauré. On peut dire (les dates et les faits s'accordent à le confirmer) que son activité créatrice commence avec l'institution fondée par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns pour le développement de la musique française. La liste des premiers adhérents à la *Société nationale de musique*, outre Saint-Saëns, comprend Georges Bizet, Massenet, César Franck, Alexis de Castillon, Édouard Lalo et bien d'autres noms d'organistes, de pianistes, d'instrumentistes et de simples amateurs. C'est là que Fauré se lia avec plusieurs des élèves de César Franck, Vincent d'Indy, Henri Duparc, Camille Benoît, Ernest Chausson qui ne furent pas moins disposés que les fidèles de Saint-Saëns, à proclamer sa valeur.

Dans un article trop peu connu et trop rarement cité, publié en décembre 1912, par la revue *S. I. M.*

M. Henri Duparc, qui fut, plusieurs années, l'actif et dévoué secrétaire de ladite société, a raconté aux lecteurs de cette revue ses souvenirs sur la période des douze ou treize premières années de la Société Nationale et rendu pleine justice à ses promoteurs, Romain Bussine et Camille Saint-Saëns.

Bussine, écrivait l'auteur de *Lénore*, était un homme tout à fait charmant et extrêmement intelligent; je n'ai jamais entendu dire qu'il eût composé[1], mais ce que je sais, c'est que ses connaissances musicales étaient très étendues, surprenantes même. Je le rencontrais chaque semaine chez Camille Saint-Saëns, qui recevait alors tous les lundis et nous ne tardâmes pas à devenir des amis.

« Il allait nous rendre de précieux services » par la formation d'un petit chœur de six à huit voix par partie, de chanteurs bons musiciens qui exécuta des œuvres comme la *Chevauchée du Cid* de Vincent d'Indy, certains fragments des *Béatitudes*, le *Madrigal*, le *Cantique de Racine*, la *Naissance de Vénus* de Gabriel Fauré.

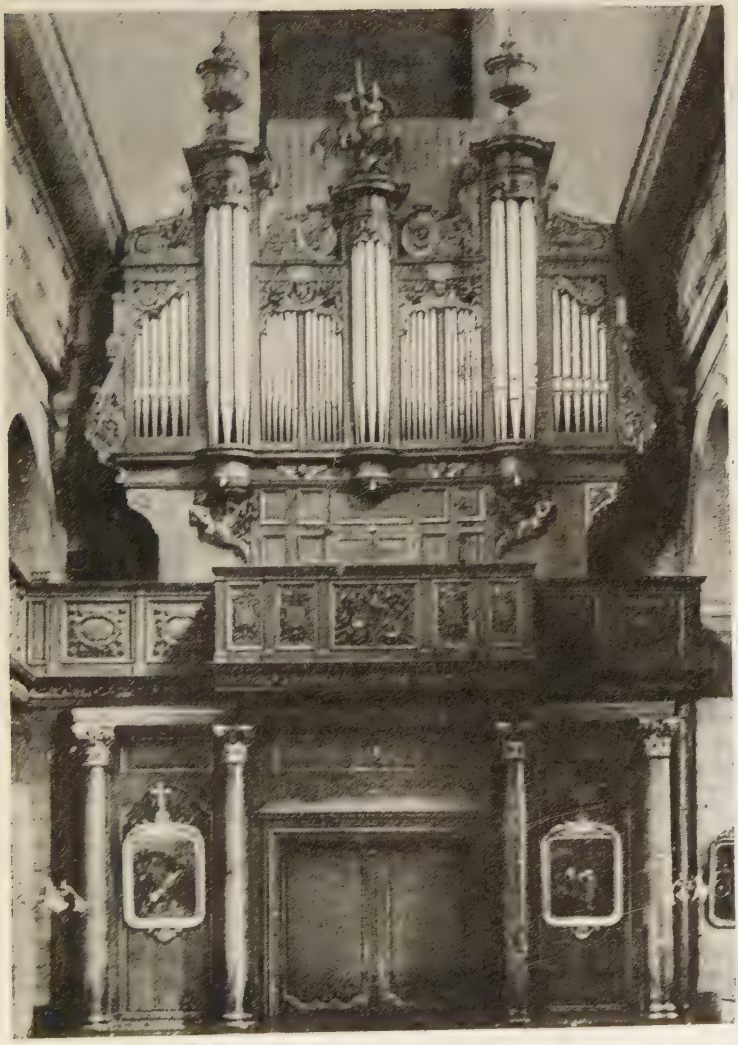
Ce que dit M. Henri Duparc des jeunes compositeurs redevables de leur notoriété à la Société Nationale, s'applique en tout point à Fauré. D'après la collection des programmes de cette société que M. Pierre de Bréville a offerte à la Bibliothèque du Conservatoire, je pourrais rappeler ici successivement toutes les dates de première audition et d'exécution d'œuvres de Fauré à la Société Nationale, soit à l'ancienne salle Pleyel de la rue Rochechouart, soit, pour les concerts d'orchestre,

1. Si; comme d'autres chanteurs, il a publié une quinzaine de romances.

à la salle Herz, à la salle Erard, ou au Théâtre du Châtelet, grâce à un accord conclu avec Édouard Colonne. Je le ferai du moins pour les principales.

Ainsi le 8 février 1873, Saint-Saëns et l'auteur exécutaient, à deux pianos, des « fragments de symphonie » de Gabriel Fauré. Ces fragments doivent appartenir à la suite d'orchestre qui fut dirigée par Ed. Colonne à la Salle Herz, le 12 mai 1874. Le programme énumère ainsi les morceaux : *Allegro*, *Andante*, *Gavotte* et *Finale* et leur donne le titre de symphonie. Nous verrons plus loin ce qu'est devenue cette production de jeunesse restée longtemps inédite.

Dans la même séance du 8 février 1873, M^me^ Édouard Lalo mettait son timbre de contralto au service de deux mélodies de Fauré : *Lamento* et les *Matelots*. D'après l'analogie de son registre vocal avec celui de M^me^ Trélat, — cantatrice mondaine mariée à un médecin célèbre — ces pièces, inscrites sur le programme sous ce titre vague : « deux mélodies », avaient été déjà annoncées l'année précédente, le 10 février 1872. Le 18 mai suivant, la même cantatrice interprétait : *Seule* et l'admirable *Lydia*. D'autres mélodies de Fauré, parmi celles de la première manière, suivirent : le 22 mars 1873, *Mai*, *Hymne*, dites par M. F. Lévy ; le 2 décembre 1874, *Ici-bas tous les lilas meurent* (Sully-Prudhomme) et *S'il est un charmant gazon* (Victor Hugo), chantées par Marguerite Baron. Le 20 mars 1875, M^me^ de Grandval faisait entendre la *Barcarolle*, sur les vers de Marc Monnier ; le 12 février 1876, Léonce Valdec, *Dans les ruines d'une Abbaye*. *Au bord de l'eau* (Sully-Prudhomme)



ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT-SAUVEUR, A RENNES
(BUFFET DE 1653-56)

D'après une photographie de M. Lasne.

fut révélé le 19 janvier 1878 par Mlle de Miramont-Tréogate. Pauline Viardot elle-même, le 22 avril 1876, avait déclamé l'émouvante *Chanson du pêcheur* ; ses filles, Claudie (Mme Chamerot) et Marianne, exécuté, le 10 avril 1875, les duos de Gabriel Fauré : *Puisqu'ici-bas toute âme* et *Tarentelle*, qui leur sont dédiés.

Le *Cantique* de Racine, pour chœur à quatre voix mixtes (Op. 11 fut chanté le 12 décembre 1874, et avec adjonction de l'orchestre, le 15 mai 1875 ; la pièce chorale descriptive : Les *Djinns* (sur l'Orientale de Hugo), le 22 avril 1876. Elle devait mettre Fauré en contact avec le grand public, d'abord au Trocadéro, dans un des concerts officiels français, organisés pendant l'Exposition universelle de 1878, et dirigés par Edouard Colonne, puis à l'un des festivals créés par Vizentini dans l'ancien hippodrome de l'avenue de l'Alma (10 février 1879)[1]. Enfin, le 27 janvier 1877, Marie Tayau, avec le concours du compositeur, exécutait la première œuvre importante de Gabriel Fauré, sa sonate en *la* pour violon et piano, dont, quelques mois plus tard, Saint-Saëns lui-même devait, dans le *Journal de musique*, fondé par Dalloz et dirigé par Armand Gouzien (22 mai 1877., proclamer le mérite éminent et le succès, car, rejouée le 24 mars 1877, elle le fut encore le 19 janvier 1878. Enfin le violoniste Maurin l'exécuta au Trocadéro, le 5 juillet 1878.

A cette époque se place un *intermezzo* sentimental. Il n'y a pas d'indiscrétion à en parler puisque la corres-

1. *Les Djinns* furent même chantés au Cercle Volney en 1880.

pondance de Gabriel Fauré a été livrée à la publicité, sous le titre de *Lettres à une fiancée* (*Revue des Deux Mondes*, du 15 août 1928).

Fauré avait été introduit en 1872 dans la maison de Pauline Viardot, par son grand ami Camille Saint-Saëns. Dans ce petit hôtel situé 28, rue de Douai, à l'angle de la Place Vintimille, l'ancienne cantatrice, mariée à Louis Viardot, recevait volontiers les artistes et les hommes de lettres. Gustave Flaubert fréquentait ses soirées ; il y retrouvait son ami Tourguenieff, qui était le *genius loci* et même quelque chose de plus. Gounod, célèbre, les honorait de sa présence ; Saint-Saëns s'y prodiguait comme organiste, pianiste, acteur de charades et de parodies. Il y avait deux jours de réunion : le jeudi, grande soirée musicale ; le dimanche, amusements entre intimes, charades, bouts rimés, sauteries. On se donnait le mot, le dimanche matin, à l'orgue de la Madeleine[1].

M^me^ Viardot avait trois filles, toutes musiciennes, dont l'aînée, M^me^ Héritte-Viardot, était compositeur comme sa mère ; les deux cadettes chantaient avec talent. Leur frère Paul fut violoniste et même chef d'orchestre à l'Opéra. Fauré, beau garçon, excellent valseur, était aimable, gai, bon enfant, spirituel ; il se plaisait aux gamineries, collaborait aux pochades musicales. Grande belle fille brune, Marianne possédait, avec une voix très pure, une excellente méthode (je l'ai plusieurs fois entendue au concert dans ma jeunesse). Elle devait

1. *Musica* de juin 1907 (souvenirs de M^me^ Viardot sur Saint-Saëns)

chanter les mélodies de Fauré au fur et à mesure qu'il les écrivait. Il advint ce qui devait arriver : le jeune compositeur s'éprit de son interprète ; il sut lui plaire et les promesses de mariage furent échangées.

En ce temps, il habitait avec André Messager, son élève de l'Ecole Niedermeyer, rue Mosnier, dite aujourd'hui rue de Berne. Comment tant de musiciens (car Emmanuel Chabrier y a demeuré aussi, au n° 23) ont-ils pu élire domicile en cette rue construite au-dessus de la tranchée du chemin de fer de l'Ouest ? L'incessant roulement des trains, les sifflets stridents des locomotives ne vous laissent de repos ni jour, ni nuit (j'en parle par expérience, l'ayant habitée trois ans). Fauré se plaint de ce vacarme dans une lettre écrite de Cauterets à Marianne Viardot (août 1877). Tandis qu'elle se reposait sur une plage du Calvados, à Luc-sur-Mer, il suivait un traitement thermal pour sa gorge, aux Pyrénées. Il se proposait, une fois marié, d'habiter avec elle Place Vintimille ; il lui parle de ses projets pour l'ornement de ce logis qu'il décorera d'une estampe d'après la *Sainte Cécile* de Raphaël, des lithographies de Fantin-Latour d'après *Tannhäuser* et les *Niebelungen.*

Dans la montagne, il cueille, pour sa « perle rare », des œillets sauvages, lui envoie, pour elle et pour sa sœur, des châles en laine des Pyrénées ; il s'efforce gauchement de former des phrases allemandes pour lui plaire, car tout le monde était polyglotte dans la famille Viardot. Bref il se montre très sincère, très tendre et très épris ; il la prie d'excuser ce que sa tendresse a eu « de turbulent et d'ombrageux » et lui promet de devenir

« un mari très doux ». Jeune, Fauré était d'un caractère vif et emporté ; il se montrait, m'a-t-on assuré, fort jaloux. La dernière de ses lettres est signée : « A tout jamais, votre Toto. » Or, les fiançailles furent rompues quelques mois après.

On a expliqué cette rupture par le fait que la famille Viardot aurait désiré voir Fauré se tourner vers le théâtre, source de renommée et de revenus. L'artiste ne se sentait pas attiré vers la scène ; il se montra intransigeant. C'est la version de la famille Fauré ; celle de la famille Viardot serait assez différente. Quels qu'aient été les motifs de cette rupture, Fauré en ressentit un chagrin profond ; mais il est excessif de prétendre que ses cheveux blanchirent en une nuit. On m'a montré un portrait de lui par Eugène Baugnies ; les cheveux et la barbe y sont du plus beau noir ; or, ce portrait est daté de 1878. Mais il est certain qu'il grisonna très jeune. Cependant la vie devait lui réserver des consolations multiples. Quelques années plus tard, en 1883, il épousa Marie Frémiet, la fille du sculpteur Emmanuel Frémiet et en eut deux fils, nommés le premier Emmanuel, le second Philippe. M^me^ Gabriel Fauré dessinait, exposait même et peignait à l'aquarelle de charmants éventails. Elle contribua, par ses travaux, à faire vivre le ménage ; son mari donnait des leçons.

Investi des fonctions de maître de chapelle à la Madeleine, en avril 1877, lorsque son prédécesseur Théodore Dubois, monta à la tribune du grand orgue abandonné par Saint-Saëns, Fauré fut du groupe d'amis qui accom-

pagnèrent celui-ci en 1877, à Weimar, pour la première représentation de *Dalila* (2 décembre). On sait que ce drame biblique avait été monté à l'Opéra grand-ducal, grâce à la recommandation de Franz Liszt.

En 1877, Saint-Saëns était venu habiter sur la rive gauche, 14, rue Monsieur-le-Prince, un grand appartement où, tous les lundis, il recevait des amis, des admirateurs, des artistes français ou étrangers. Ces réunions étaient fort suivies ; on y faisait de bonne musique, les virtuoses du chant, du violon, du violoncelle, s'y produisaient volontiers. Fauré y venait et y donnait parfois la primeur de ses œuvres nouvelles. C'est là que j'ai entendu, pour la première fois, les *Berceaux* et *Notre amour est chose légère*, chantés par Jeanne Huré, en décembre 1882, je crois, car c'est le 9 de ce mois qu'elle les révéla au public de la Société Nationale. J'y ai entendu aussi Fauré, avec André Messager, jouer à deux pianos les quadrilles imaginés par eux sur la Tétralogie de Richard Wagner, parodie célèbre dans le monde musical. Entraîné par la verve bouffonne de ses élèves, le maître de la maison ne dédaigna pas d'esquisser une valse de *Parsifal*, où les objurgations austères du thème de la Foi alternaient avec les susurrations alliciantes des Filles-Fleurs. Ce qu'il y avait de plus piquant dans ces quadrilles burlesques, c'est que Fauré et Messager avaient concouru, en mars et avril 1880, à l'exécution des fragments de l'*Anneau du Nibelung*, organisée dans le *hall* de la Photographie Nadar, rue d'Anjou, par Judith Gautier et le wagnérien Benedictus. L'orchestre était remplacé

par quatre pianos ; Camille Chevillard, le futur gendre de Lamoureux, était parmi les exécutants.

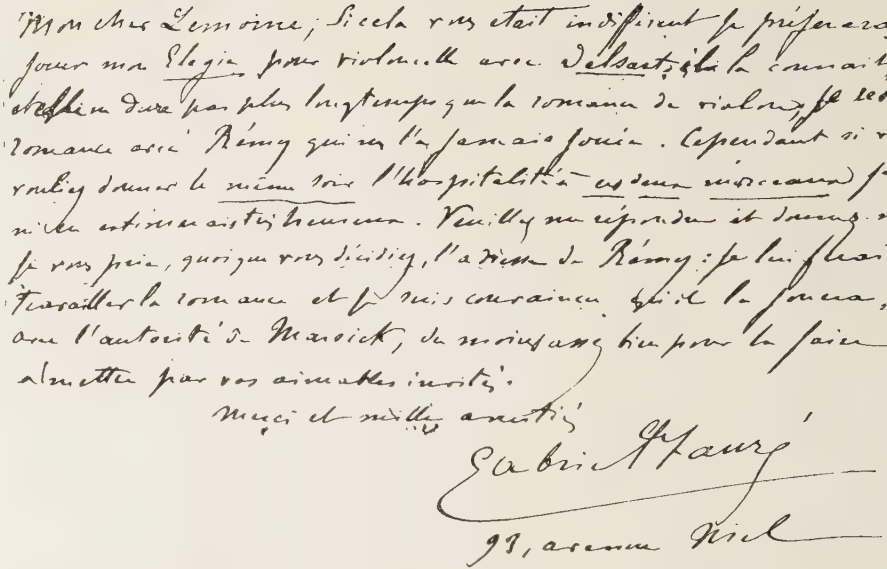
Faut-il en conclure que Fauré était wagnérien? Il n'avait pas été, en 1876, des premiers pèlerins de Bayreuth. On a dit que sa Ballade fut inspirée par la scène de la Forêt, de *Siegfried*, qui l'avait ravi, mais il ne la connaissait alors que par la partition, car c'est en 1879 qu'il se rendit à Cologne pour entendre la Tétralogie. Assurément il n'est pas resté insensible aux prestiges de l'art de Wagner ; il a dû en admirer la puissance dramatique, en goûter les innovations musicales, mais, quoiqu'il soit allé deux fois à Bayreuth par la suite, il a subi beaucoup moins l'incantation wagnérienne que d'autres musiciens contemporains, précisément parce qu'il était moins attiré vers le théâtre et la symphonie que par la musique de chambre, de chant et de piano...

Dans la période de 1877 à 1888, grâce aux soirées de la Société Nationale qui l'avait élu secrétaire le 22 novembre 1874 [1]. Fauré produit et fait connaître non seulement toute une série de mélodies, anciennes ou nouvelles, mais des œuvres plus importantes : le 31 janvier 1880, un Concerto de violon dont Ovide Musin avait joué l'*Andante*, le 28 décembre 1878 ; son premier Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle le 14 février suivant (l'auteur avait pour partenaires O. Musin, Van Waefelghem et Mariotti) ; à la même séance O. Musin révélait la *Berceuse* pour piano et

1. Cependant il avait encouru, le 1er mars 1874, un blâme du Président, « pour sa lamentable inexactitude » aux séances du Comité.

orchestre. La blonde violoniste américaine, miss Harckness, exécuta, le 3 février 1883, la *Romance* en *si* ♭ pour violon (op. 28) et le violoncelliste Loëb, le 15 décembre suivant, la fameuse *Élégie* pour violoncelle (op. 24). Le *Madrigal* à quatre voix (op. 35) fut chanté par le chœur de la Société le 12 janvier 1884 ; la scène mythologique avec chœurs : la *Naissance de Vénus*, le 3 avril 1886, eut comme solistes Mmes Castillon, Storm, MM. Auguez et Dupas; le *Ruisseau*, gracieux chœur pour deux voix de femmes, chanté d'abord au piano les 14 janvier 1882 et 5 avril 1884, fut paré d'un accompagnement de deux flûtes et quintette à cordes, le 2 avril 1887 ; la *Pavane* avec chœur fut exécutée le 28 avril 1888. Au concert du Châtelet, Ed. Colonne dirigea la symphonie en *ré* mineur, le 15 mars 1885. Le deuxième Quatuor pour piano et cordes (op. 45) eut, le 22 janvier 1887, comme interprètes Rémy, Van Wœfelghem, Delsart et l'auteur.

Les compositions pianistiques de Fauré étaient entendues aussi dans les séances de la Société. Le compositeur exécutait en personne, le 23 avril 1881, sa *Ballade* pour piano et orchestre. Saint-Saëns mit sa virtuosité au service des Impromptus : le 1er (9 décembre 1882) ; les 2e et 3e (10 janvier 1885) ; Mme Pauline Roger avait joué, le 25 février 1881, deux *Romances sans paroles*. Le 23 janvier 1886, Mme Bordes-Pène exécutait le Nocturne en *la* ♭ et la mazurka; c'est elle aussi qui fit connaître, le 16 février 1889, la Valse-Caprice en *ré* ♭ (op. 38). Le 19 février 1887, Marie Poitevin interprétait deux Barcarolles, celle en *sol* et celle en *fa* ♯; le 21 février 1885,



CARTE-TÉLÉGRAMME ADRESSÉE A GUSTAVE LEMOINE, FONDATEUR DE LA « TROMPETTE »

Communiquée par Mme G. Lemoine.)

Marie Jaëll avait choisi le Nocturne en *mi* ♭ mineur (op. 36) ; le 4 février 1886, l'Impromptu (op. 31) et le 19 février 1889, une des Romances sans paroles.

Quant aux mélodies, elles eurent pour interprètes, le *Poème d'un jour* (29 janvier 1881), le ténor Mazalbert ; *Automne* et *Nell*, à la même soirée, Mme Henriette Fuchs ; Le *Voyageur* (7 mai 1881), fut dit par le baryton F. Lévy. Quirot révéla le *Secret* le 6 janvier 1883. *Aurore* et *Fleur jetée* furent confiées à la voix de Mme Mauvernay (16 octobre 1884) ; le *Pays des rêves* et les *Roses d'Ispahan* à Mlle Thérèse Guyon, le 27 décembre suivant ; mais c'est le tenorino mondain Maurice Bagès de Trigny, qui soupira le *Clair de lune* et la *Fée aux chansons* (28 avril 1888) et déclama les strophes de Jean Richepin : *Au cimetière*, le 2 février 1889.

Cette riche période de production (encore toutes les pièces de piano écrites à cette époque n'y figurent-elles pas, non plus que certaines mélodies), se complète avec la Messe de *Requiem* composée en 1887 et exécutée à la Madeleine en janvier 1888. Cette partition qui, depuis lors, fut inscrite au répertoire de toutes les Sociétés de Concerts, qu'on a entendue au Trocadéro, qui a été chantée aux obsèques de Pierre Louys, à celles du compositeur et même aux funérailles nationales d'un maréchal de France, vainqueur de la Grande Guerre, aurait alors passé presque inaperçue si, dans son zèle ami, Camille Benoît, chargé du Courrier de Paris au *Guide musical*, n'en avait entretenu les lecteurs de cette revue. Exécutée aux Concerts d'Harcourt, le 17 mai 1894, au profit d'une œuvre de bienfaisance, elle

ne fut même pas signalée par la presse. Absent de Paris à cette date, je ne pus l'entendre et même, quatre ans après, la partition n'étant pas encore éditée[1], je ne pus en parler que par ouï-dire dans ma première notice sur Gabriel Fauré.

Jusque-là les œuvres de Fauré, sauf les pièces de piano et les mélodies qui répandent son nom dans les salons, — n'ont guère franchi le cercle intime et un peu fermé de la Société Nationale, car pour assister à ses concerts, il fallait alors être membre-sociétaire ou invité (aujourd'hui y pénètre qui veut, en payant sa place). Mais il est alors *classé* dans l'estime de ses aînés : Saint-Saëns, Édouard Lalo, César Franck, de ses contemporains et cadets, V. d'Indy, Henri Duparc, Ernest Chausson[2]. Une œuvre nouvelle de Fauré est attendue par les initiés. Par ses qualités de grâce mélodique, de clarté française, ses harmonies élégantes et subtiles, sa netteté de plan, sa concision, elle illumine certaines soirées mornes, où figurent trop d'œuvres mort-nées, amorphes ou soporifiques.

Le tenorino Bagès, qui est un amateur bon musicien, se produit dans les mélodies modernes ; il attire un auditoire mondain : Robert de Bonnières et sa jolie femme, blonde élancée, le comte Robert de Montesquiou, la princesse de Scey-Montbéliard qui deviendra

1. Elle ne parut, réduite pour chant et piano, qu'en 1900.

2. Le 8 octobre 1887, il écrivait à Hugues Imbert : « Les musiciens qui m'intéressent le plus sont mes camarades d'Indy, Chabrier, Chausson, Duparc, etc., ceux enfin qui sont venus à l'heure où il est plus difficile que jamais d'être un musicien original. »

plus tard princesse Edmond de Polignac, la comtesse Greffülhe, M^mes^ Hellmann, Sulzbach, Sigismond Bardac, d'autres encore. Les années 1890 et suivantes sont la période brillante de la Société Nationale. Tout ce beau monde papote et potine, colporte à la salle Pleyel des propos de salon, mais fait pénétrer dans les salons les échos du monde musical. C'est la réunion de ces deux groupements qui a fait la réputation de Fauré. Quand il paraissait sur l'estrade pour tenir la partie de piano de ses quatuors ou pour accompagner ses mélodies, le jeune maître était accueilli par de gracieux sourires et la sympathie de l'auditoire féminin lui était acquise.

Mais, dans cette période de 1887 à 1895, le renom du maître de chapelle de la Madeleine, — qu'une plume malicieuse appellera bientôt l'organiste des Madeleines, — va s'évader du sanctuaire et du cénacle artistique. Le talent de Fauré pénètre au théâtre, grâce aux commandes de Porel, directeur de l'Odéon, ami de la musique de scène, à la fin de 1887, avec les chœurs et intermèdes qui servent à rénover la tragédie d'Alexandre Dumas père : *Caligula ;* en 1889, avec le drame pseudo-shakespearien d'Edmond Haraucourt, *Shylock*. Ces intermèdes qu'on a entendus distraitement au théâtre, mais qui ont plu, qui ont été signalés par les comptes rendus, seront accueillis au concert du Châtelet et même au Conservatoire. D'autre part, en 1888, Ed. Colonne exécutera la Pavane avec chœur et, aux concerts officiels du Trocadéro, pendant l'Exposition de 1889, l'*Andante* de la Symphonie en *ré*. La Société Nationale, outre ces intermèdes de *Shylock* et de *Caligula*, fera entendre, dans

un concert d'orchestre, le 21 avril 1890, le prologue écrit par Gabriel Fauré pour la *Passion* de M. Edmond Haraucourt. *Passion* malheureuse car, le vendredi saint, elle fut chutée par un public impatient d'entendre de la musique au concert spirituel du Cirque d'hiver dirigé par Lamoureux et que le poète avait submergé sous le flot de ses alexandrins. Ce prologue instrumental fut massacré d'ailleurs l'année suivante, dans une exécution à la Bodinière. Il est resté inédit.

Les Sociétés de musique de chambre, — Rémy, Van Wæfelghem, Delsart, par exemple, ou celle de A. Parent, — continuèrent à répandre les Quatuors de Fauré. Quelques-unes de ses mélodies, les plus anodines, sont offertes au grand public du Châtelet, *En prière* des *Contes Mystiques* de Stéphan Bordèse notamment. A la mort d'Ernest Guiraud, en 1892, il est même question de Gabriel Fauré pour lui succéder au Conservatoire comme professeur de composition; la préférence d'Ambroise Thomas fit désigner Théodore Dubois. Par suite de ce décès, il obtiendra du moins le poste d'inspecteur de l'enseignement dans les succursales de province. Il n'est pas jusqu'à sa collaboration avec Théodore Reinach pour l'harmonisation de l'*Hymne à Apollon*, déchiffré à Delphes, exécuté en 1894 à l'École des Hautes Études, qui ne fasse parler de lui dans les journaux. Par eux, le nom de Fauré se propage, le grand public commence à prendre goût à ses œuvres. Il ne tiendrait donc qu'à lui de se produire comme compositeur dramatique; le moment serait favorable et des livrets lui seraient offerts, mais le musicien délicat,

épris de Paul Verlaine, l'auteur des Cinq mélodies esquissées à Venise en 1891, pendant un séjour au palais Vendramin loué par la princesse de Scey-Montbéliard et qui lui sont dédiées, persiste dans son abstention, dans sa fidélité à la musique intimiste Il obtient les suffrages de ses fidèles avec les « mélodies de Venise », dites par Maurice Bagès le 2 avril 1892, à la Société Nationale, puis avec la *Bonne Chanson*, chantée pour la première fois par Jeanne Remacle le 20 avril 1895. A cette période de 1887 à 1895 correspond une progression évidente dans la valeur de ses œuvres et s'affirme leur succès. A ce moment, n'en déplaise aux jeunes, si profondément ignorants de l'histoire musicale du temps qui a précédé le leur, Gabriel Fauré est apprécié. C'est ma génération, c'est-à-dire celle qui avait dix à douze ans de moins que lui, qui a suivi ses efforts avec intérêt, applaudi ses productions et proclamé leur mérite. M'est-il permis de rappeler ici que, dès leur publication, j'ai signalé aux lecteurs du *Guide musical* le charme et la nouveauté de la *Bonne Chanson* et, quatre ans plus tard, le contenu du second volume de vingt-cinq mélodies publié par Hamelle [1] ?

En 1895, Fauré a cinquante ans; il est en pleine maturité, à l'apogée de son talent et à un tournant important de sa carrière, car l'année suivante, il va succéder à Massenet comme professeur de composition au Conservatoire. C'est le moment d'esquisser son portrait physique et moral.

1. Nos du 23 décembre 1894 et du 23 janvier 1898.

Une apparence de nonchalante rêverie, un regard chaud et sensuel, un teint ambré d'Oriental, provenant peut-être d'un atavisme maure, le midi pyrénéen ayant longtemps subi le joug sarrasin, jusqu'à ce nom d'archange qui lui allait si bien, — n'est-ce pas en effet Gabriel qui dictait à Mahomet les versets du Coran? — excellent organiste, pianiste au jeu très personnel, d'une douceur pénétrante sans mièvrerie, d'une sonorité mystérieuse et veloutée, et d'un éclat dans les passages de force qu'expliquaient ses mains solides aux doigts courts, car si Fauré était un féminin, il n'avait rien d'un efféminé et certaines de ses compositions ne sont pas dépourvues d'accents virils, les dons physiques et artistiques dont le sort l'avait comblé, ont concouru avec son talent savoureux et raffiné, à faire un charmeur de ce musicien.

Venu très jeune à Paris, il avait perdu de bonne heure l'accent du Midi, mais il roulait un peu les *r*. Admis dans maint salon aristocratique, il ne dédaignait pas d'en fréquenter de plus bourgeois. Il aimait le monde, sans snobisme, m'écrit l'un de ses anciens amis, et y montrait un esprit très fin, connaisseur des hommes et des femmes. Il était cultivé; on pouvait causer de tout avec lui. Il aimait les voyages, il avait visité plusieurs fois la Haute-Italie et il se montrait le plus aimable compagnon de route. Ses lettres intimes étaient délicieuses. Il plaisait par une verve douce. Il excellait dans la parodie musicale et poétique; sans avoir appris à dessiner, il réussissait la caricature. Pour le caractère, on lui reconnaissait une âme noble et déli-

cate; il avait en art un idéal élevé. Généralement aimé, il n'avait pas d'ennemis, mais, au contraire, des partisans dévoués et chaleureux. Aussi, bien loin d'avoir été ignoré et méconnu comme le fut César Franck, Fauré a eu une carrière aussi heureuse que peut l'être en France celle d'un compositeur qui n'écrit pas pour le théâtre et qui ne cherche pas à flatter servilement le goût du public.

En 1896, il abandonna sa place d'organiste à la Madeleine. Si, pendant trente ans, il a rempli les fonctions d'organiste ou de maître de chapelle, ce fut plutôt par nécessité de gagner sa vie que par conviction religieuse. De même, il assumera celles de professeur dans une école officielle et, plus tard, la direction du Conservatoire, par besoin de vivre et d'élever sa famille, car ses œuvres sont peu productives. Combien a-t-il dû en céder pour rien[1] ou pour des sommes dérisoires! Il revient au théâtre avec des intermèdes pour *Pelléas et Mélisande*, de Mæterlinck, représenté à Londres en 1898; en 1901, il introduit quelques interludes pittoresques, dans le *Voile du bonheur*, petit drame chinois de G. Clémenceau, joué par Gémier, le 4 novembre, à la Renaissance. Dans l'intervalle, il a élaboré une partition plus importante adjointe à *Prométhée*, tragédie antique de Jean Lorrain et Ferdinand Hérold. Le patronage de Saint-Saëns et aussi son origine méridionale lui ont valu cette commande de

1. Par exemple, en 1876, la sonate en *la* aux éditeurs de Leipzig, Breitkopf-Hærtel.

PROFIL DE FAURÉ DESSINÉ PAR LE PEINTRE JOHN SARGENT

(Londres, 26 juin 1898.)

M. Castelbon de Beauxhôtes pour les Arènes de Béziers (27 août 1900) ; il bénéficie à cette occasion de la large publicité que les journaux, pendant la période des vacances, faisaient à ces fêtes de plein air.

Mais l'exécution de ce travail improvisé ne trouble qu'un moment sa vie studieuse : il continue à produire des pièces de piano, des œuvres de musique de chambre : pour violon, *Andante* joué par A. Parent à la Société Nationale le 22 janvier 1898 ; pour violoncelle : *Romance* en *la* exécutée par Baretti le 10 février 1900, *Papillon*, *Sicilienne;* pour flûte : *Fantaisie* pour flûte et piano en laquelle M. Ph. Gaubert, accompagné par Alfred Casella, déploie sa virtuosité (5 janvier 1901) ; même pour la harpe : *Impromptu* dont Micheline Kahn égrène les arpèges le 7 janvier 1905[1]. Parmi ses œuvres nouvelles pour piano, la 6e Barcarolle est interprétée par Ed. Risler le 3 avril 1897 ; *Dolly*, petite suite facile à quatre mains, confiée le 30 avril 1898 à Risler et à Alfred Cortot qui la réduira plus tard pour piano seul : le 20 mars 1901, c'est ce dernier qui jouera les 7e et 8e Nocturnes.

C'est aussi dans cette période de 1897 à 1905 que sont mises au jour quelques-unes des plus belles mélodies vocales de Fauré : *Prison*, *Soir* (3 avril 1897) ; *Arpège*, le *Parfum impérissable* (30 avril 1898), avec Thérèse Roger comme interprète.

Appelé en juin 1905 à la Direction du Conservatoire dont il n'a jamais été élève, il a à se préoccuper de

1. Plus tard, en 1918, il fera paraître un autre morceau pour la harpe : *Une Châtelaine en sa tour*.

questions administratives, de réformes dans les programmes qui suscitent des controverses, provoquent des démissions, il introduit des innovations dans le sanctuaire de la routine ; mais Fauré sait allier la fermeté à la diplomatie et les rouages ne grincent pas trop. L'estampille officielle a de plus l'avantage de servir de caution près du public, à un compositeur dont le nom n'a jamais paru sur l'affiche d'un théâtre lyrique et qu'on a vu rarement sur celle des concerts. Il se produit en sa faveur le même phénomène que pour Théodore Dubois de qui l'on n'a jamais tant joué les œuvres qu'après cette consécration solennelle. Sa collaboration au *Figaro* depuis 1903, contribue utilement à sa notoriété. Il se décide enfin à changer d'éditeur : Heugel, puis Durand lui offrent des rémunérations plus avantageuses. Au lieu d'obtenir comme jadis quelque vague mention dans un feuilleton de J. Weber ou d'Ad. Jullien, il a, dans la presse des partisans dévoués et actifs : Pierre Lalo, Gaston Carraud, Robert Brussel, Emile Vuillermoz, Louis Vuillemin. Les cantatrices se disputent l'honneur d'interpréter ses mélodies et l'incitent à en produire d'autres; M^me^ J. Bathori, Jeanne Raunay qui fera connaître la *Chanson d'Ève*, de 1905 à 1912, au fur et à mesure de l'achèvement du cycle, Lucienne Bréval qui obtiendra de lui un rôle de tragédienne lyrique ; Rose Féart, M^me^ Durand-Texte. M^me^ Henriette Long, Alfred Cortot mettent leur virtuosité au service de ses œuvres de piano, trop longtemps négligées par les pianistes.

Les hommages lui viennent de toutes parts : la

Société des Concerts inscrit sur ses programmes, le 1er avril 1906, trois morceaux de la suite sur *Pelléas et Mélisande*, le 10 février 1907, celle de *Shylock*. En 1909, l'Institut daigne enfin l'accueillir en remplacement d'Ernest Reyer[1]. En 1911, se forme la Société musicale indépendante qui lui décerne la présidence de son Comité.

Son entourage l'avait décidé à écrire un ouvrage dramatique. Peu porté vers le théâtre, Fauré ne trouvait aucun livret à son gré et ne voulait traiter qu'un sujet antique. Gabriel Trarieux lui avait offert vainement une *Hypatie ;* Mlle Bréval lui fit agréer, en 1907, une tragédie lyrique intitulée *Pénélope*. Fauré y travailla lentement, minutieusement, pendant six ou sept ans, entravé par ses devoirs administratifs, par sa santé qui exigeait des ménagements et la composition d'autres œuvres d'un placement plus facile, morceaux de piano, mélodies. En 1912, *Pénélope* semblait destinée à l'Opéra, la direction Messager-Broussan paraissait disposée à l'accueillir. La partition, achevée, trouva un cadre plus restreint sur la scène de Monte-Carlo (4 mars 1913), avec une interprétation vocale supérieure. Transportée à Paris, par Gabriel Astruc, au Théâtre des Champs-Élysées, elle valut un triomphe au compositeur. En 1919, elle passait au répertoire de l'Opéra-Comique où le librettiste, René Fauchois, introduisit, l'année d'après, sur un *scenario* XVIIIe siècle, intitulé *Masques et Bergamasques*, quelques-unes des mélodies-pastiches

1. Il s'était déjà présenté en 1896, à la mort de A. Thomas. Le patronage de Frémiet ne fut pas inutile à son élection.

de Gabriel Fauré, encadrées dans une petite suite d'orchestre qui fut éditée, en 1920, sous le même titre.

En 1914, la Guerre avait amené la fermeture du Conservatoire et rendu le sort des artistes bien précaire. Ce fut la période descendante et mélancolique de la vie de Gabriel Fauré ; elle dura dix ans. Il composait cependant : des pièces de piano : 11e et 12e Barcarolles, 12e Nocturne (1916) ; une *Fantaisie* en *sol* majeur pour piano et orchestre ; une 13e Barcarolle et un 13e Nocturne ; des recueils de mélodies : le *Jardin Clos* (1915-1918) ; *Mirages* (1919) ; l'*Horizon chimérique* (1922) ; enfin des œuvres de musique de chambre : une 2e sonate pour piano et violon (1917) ; deux sonates pour violoncelle (1918 et 1922) ; un second Quintette pour piano et cordes (1922) ; un Trio (1923) ; et par un suprême effort, un Quatuor à cordes, noté presque *in extremis* (1924) et dont le manuscrit et la signature lui furent arrachés à la veille de sa mort.

Usé par l'artério-sclérose, très frileux, il souffrait chaque hiver, de bronchites, d'emphysème ; il allait chercher un climat plus doux sous le ciel du Midi. Son état s'aggrava à l'automne de 1924 ; il rentra à Passy, dans son appartement de la rue des Vignes, n° 32, pour y mourir le 4 novembre, à deux heures du matin.

« Il est mort, écrivait Robert Brussel au *Figaro* (8 novembre), avec sérénité, avec douceur, avec discrétion, avec tendresse. » Les dernières paroles qu'il adressa aux siens et que rapporte son fils, prouvent que le détachement suprême s'opérait en lui.

Fauré avait supporté avec courage, avec philosophie, les épreuves que lui apportait la vieillesse. Son entourage de parents, d'amis fidèles et de disciples dévoués adoucissait les amertumes dont elle l'abreuvait. Il avait dû donner sa démission de directeur du Conservatoire en 1920. Or les difficultés de la vie croissaient pour tous et surtout pour les artistes. C'est ce qui explique l'abondance de sa production dans cette période, cette activité inusitée triomphant d'un tempérament nonchalant. La nature nous avertit de notre déchéance et des approches de notre fin. Les uns se replient sur eux-mêmes et se résignent à la retraite ; les autres se rebellent au contraire et opposent à son insidieuse menace un reste d'énergie défaillante.

Gabriel Fauré fut de ceux-ci. Les hommages rendus à son talent, la diffusion croissante de son œuvre longtemps réservée à un auditoire restreint, devaient lui être chers. Pour augmenter ses ressources et offrir un peu de bien-être à cet artiste demeuré sans fortune, un de ses amis, M. F. Maillot, imagina de faire rendre à Fauré une sorte d'hommage public, sous le patronage du Gouvernement, alors présidé par M. Alexandre Millerand. L'État mit à la disposition des organisateurs du festival le grand amphithéâtre de la Sorbonne ; la Société des concerts y amena ses chœurs et son orchestre ; MM. V. d'Indy, André Messager, Alfred Cortot, Rob. Lortat, M^me^ Croiza prêtèrent leur concours à l'exécution d'un programme peut-être un peu trop copieux. La recette fut de 140.000 francs. Ainsi l'œuvre de Fauré, fut révélée en abrégé le 20 juin 1922, à quelques poli-

ticiens et à quantité de *snobs* qui n'en avaient aucune idée.

Enfin, après sa mort, l'État l'érigea au rang des personnages ayant droit aux obsèques nationales. Fauré avait été promu en 1920 grand-officier de la Légion d'honneur ; il y eut donc un service solennel à la Madeleine ; le convoi fut escorté par les troupes. Voir mobiliser l'artillerie, l'infanterie et la cavalerie pour accompagner le cercueil d'un musicien qui n'avait jamais écrit la moindre marche militaire, m'avait choqué, je l'avoue, comme une faute de goût. Cela ressemblait si peu à la nature discrète et réservée de Fauré ! Je me souvenais des obsèques si simples de César Franck et d'Édouard Lalo et même j'avais su gré à Massenet d'avoir refusé ces honneurs solennels. On m'a expliqué depuis lors comment le pieux désir de la famille d'avoir des funérailles en musique à la Madeleine, — ancienne paroisse desservie par l'organiste, — avec exécution du *Requiem*, l'avait obligée, par suite de l'insuffisance de ses ressources, à solliciter un concours pécuniaire de l'État et que ce concours n'avait pu être obtenu du Ministère que grâce à un artifice administratif et financier qui transforma des obsèques privées en obsèques nationales.

Gabriel Fauré est inhumé au cimetière de Passy, sous une dalle de porphyre.

II

L'ŒUVRE

a. *Musique instrumentale.*

L'ensemble de l'œuvre de Gabriel Fauré compte près de cent vingt numéros, non compris une série de motets, des arrangements, transcriptions, instrumentations, etc. Si c'est peu, eu égard à la longue durée de son existence (près de quatre-vingts ans), c'est beaucoup pour un artiste de caractère plutôt rêveur, indolent, qui avait quelque peine à composer et qui s'est montré presque toujours exigeant pour le choix et l'élaboration de ses idées. Fauré n'hésitait pas à laisser inachevée une œuvre qui ne le satisfaisait pas, à refuser de la laisser paraître. Nous en verrons plusieurs exemples. S'il était sévère pour la musique des autres, il ne se contentait pas aisément de celle qu'il produisait.

Quels étaient, dans sa jeunesse, les maîtres qui ont agi sur sa formation, modelé son cerveau musical ? En premier lieu J.-S. Bach qu'il paraît avoir étudié à fond ; Mendelssohn de qui il estimait surtout les sonates d'orgue ; R. Schumann que son maître, Saint-Saëns, lui avait révélé et qui exerça une influence profonde sur la musique française, tout au moins de 1860 à 1880 ;

PORTRAIT DE LOUIS NIEDERMEYER, FONDATEUR DE L'ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE
ET D'HUBERT LÉONARD, VIOLONISTE, DÉDICATAIRE DU 1er QUATUOR
(Bibliothèque du Conservatoire.)

il était moins épris de Beethoven que de Mozart. Il avait de l'admiration pour Ch. Gounod, au moins « dans certaines de ses œuvres », écrit-il en 1887 à son premier biographe Hugues Imbert; enfin son amitié indéfectible et sa profonde reconnaissance pour Saint-Saëns qui lui avait ouvert des voies nouvelles, ont laissé des traces dans le plan et la disposition de certaines de ses compositions, au moins de celles pour le piano.

* * *

D'après une notice nécrologique lue à l'Institut par M. Ch. M. Widor, Paladilhe aurait désiré être organiste. La modestie de ses ambitions, la simplicité de sa vie s'accordaient aux mœurs de la profession. Au contraire, Fauré n'exerça les fonctions d'organiste ou de maître de chapelle qu'à titre de moyen d'existence. Il est à remarquer que ce lauréat d'une école de musique religieuse n'a jamais composé de pièces d'orgue. Et cela volontairement. Il préférait l'improvisation et s'il ne possédait pas, à cet égard, la facilité de son maître Saint-Saëns, il savait aussi employer les divers jeux et combinaisons de l'orgue suivant les caprices de son imagination. Il nous faut donc, négligeant l'orgue, passer tout de suite à sa musique de piano, qui est très abondante car il en a écrit toute sa vie.

Fauré nous l'avons vu, ne fut pas, à l'École Niedermeyer, un brillant élève de piano. En 1860, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans, alors que tant d'autres remportent des premiers prix au Conservatoire, il était

mal noté[1]. C'est aux leçons de Saint-Saëns qu'il dut de se perfectionner et d'acquérir un mécanisme suffisant. Mais il n'atteignit jamais à la virtuosité et il ne se produisit en public que comme accompagnateur de chant ou partenaire de musique de chambre : sonates, trios, quatuors, quintettes, ou dans l'exécution de réductions pour piano, à quatre et à huit mains (il en a écrit quelques-unes) ou à deux pianos.

La production pianistique de Gabriel Fauré a été passée en revue avec compétence par le capitaine J. de Marliave, mari de Marguerite Long, — et par M. Alfred Cortot. Leur double travail très approfondi me dispensera de parler ici en détail de toutes les œuvres du maître composées pour le piano, bien que je les aie examinées attentivement. Le lecteur lira avec intérêt ces études minutieuses et intelligentes, empreintes d'une évidente sympathie.

Il paraît hors de doute que les trois *Romances sans paroles* (op. 17), écrites probablement sur les bancs de l'école (on les date de 1863) sont un des premiers essais de Fauré dans ce genre. Ce n'est pas leur titre seulement, mais leur écriture encore ingénue et sentimentale qui les apparente au style de Mendelssohn ; leurs

1. L'arrière-petite-fille de Niedermeyer a conservé un cahier de notes données au jour le jour par le professeur à ses élèves. Voici celles obtenues par l'écolier Fauré, au cours du dernier trimestre 1859 : les 15 et 16 octobre, *très mal;* le 28, *assez bien;* le 29, *bien;* les 4 et 12 novembre, *assez bien;* le 9 décembre, de même ; mais le 16, dégringolade : *très mal.* Le coupable se relève un peu le 17, avec *passable,* rechute le 24, avec *mal* et le 6 janvier 1860, touche le fond de l'abîme : Fauré, *nul!*

rythmes évoquent parfois Schumann. Je note dans la troisième, petite rêverie tendre en *la* ♭, d'accent juvénile, une jolie modulation précédant la rentrée du thème dans le ton initial. Ces romances n'ont été éditées qu'en 1880.

Il est très probable que d'autres œuvres de piano de Fauré, portant des numéros plus élevés, sont de la période 1865-70, de même que plusieurs des mélodies vocales qui ont paru successivement de 1869 à 1879. Il me paraît bien difficile d'admettre, par exemple, que les premiers Impromptus, Nocturnes, Valses et Barcarolles, publiés en 1883, ne soient pas antérieurs à la Ballade en *fa* pour piano et orchestre qu'Hamelle édita en 1881 et qui est d'un style beaucoup plus neuf et plus hardi.

A partir de ses débuts et sauf tout à fait à la fin de sa carrière où il tracera des *Pièces brèves* ou des *Préludes*, tout ce qu'a écrit Fauré pour le piano est traité dans les formes traditionnelles depuis l'époque romantique, de la Valse de salon (il dénomme les siennes Valses-Caprices) de la Barcarolle, du Nocturne et de l'Impromptu. Ces cadres consacrés lui suffisent à sertir tous les caprices de son imagination ; depuis que j'ai examiné de près et chronologiquement, toute sa production, j'admire combien il y a introduit de variété rythmique et de diversité de pensée.

A défaut d'indications certaines provenant des manuscrits et de leurs dates (mais Fauré se préoccupait-il de les dater?), nous suivrons l'ordre des numéros d'œuvre. Le premier groupe se compose donc des deux premiers

Impromptus (op. 25 et 31), de la première Barcarolle (op. 26), de la première Valse-Caprice, en *la* et d'une fringante mazurka en *si* ♭ (op. 32) ; le tout publié en 1883.

Si la mazurka, traitée assez dédaigneusement par M. A. Cortot, n'est pas très personnelle, si elle rappelle plutôt la manière de Saint-Saëns en ses mazurkas de 1868-72, elle m'a cependant toujours fait regretter que Fauré n'ait pas employé plus fréquemment ce rythme de danse élégante et noble. Cependant il a parfois introduit le *tempo* de la mazurka dans ses Valses-Caprices (voir l'Op. 38, deuxième idée, qui fournira même la conclusion).

L'influence de Chopin se montre dans les première et deuxième valses, celle-ci publiée en 1884. Je noterai dans la première un joli rythme contrarié, de deux mesures en deux mesures, entre les accents du chant et le dessin d'accompagnement, ponctué par les silences de la basse ; à la fin, un intéressant *allargando* où le thème revient, contracté à deux temps sur le 3/4 du rythme de danse et dans la seconde, un passage très habile et sans heurt de *si* majeur au ton initial de *ré* ♭ précédant la réexposition du premier thème sur une figuration harmonique différente ; une idée plus expressive en *ut* ♯ mineur s'oppose aux deux premiers thèmes, ceux de valse et de mazurka.

Il y a moins de substance, me semble-t-il, dans la troisième valse en *sol* ♭ où l'on peut remarquer un heureux effet de cloche. La quatrième (en *la* ♭), se présente innocemment sous l'aspect d'une valse allemande

dont la mélodie devient plus ornée et plus compliquée à chaque réexposition. Des épisodes secondaires, des traits brillants y introduisent des contrastes caractéristiques, les trois thèmes dont elle est formée s'entremêlent avec un art extraordinaire où se révèlent des tendances nouvelles, analogues à celles de la *Bonne chanson*.

Chez Fauré, quel que soit le genre choisi, la liberté d'invention et le style se renouvellent sans cesse ; c'est une mobilité, un caprice, un imprévu perpétuel.

Quoi de plus dissemblable, par le caractère, que ses Barcarolles ou ses Nocturnes ! Dans les premières, tantôt c'est la mélodie, la cantilène presque italienne, qui prédomine, par exemple dans la 1re Barcarolle (en *la*), ou la 6e, en *mi* ♭, peu difficile, bien que dédiée à Ed. Risler et qui doit dater d'une époque très antérieure à celle de sa publication (1895) ou la 4e Barcarolle (en *la* ♭), agréable, chantante, harmonieuse, offerte à Mme Ernest Chausson. En d'autres prévaut, au contraire, le système de la variation, l'esprit de combinaison, comme dans la troisième (en *sol* ♭) ou dans la cinquième (en *fa* ♯ mineur) d'un caractère ardu, austère, beaucoup moins spontanée que les œuvres analogues de Fauré. Est-ce cette austérité qui la fit dédier à Mme Vincent d'Indy ?

Les 7e, 8e et 9e Barcarolles (op. 90, 96 et 101) font preuve d'une recherche rythmique entièrement renouvelée, combinée avec une écriture harmonique plus indépendante : emploi prédominant des appogiatures, dispositions des accords en quintes et en doubles quintes, abandon des arpèges enveloppants de naguère

pour des formes d'accompagnement plus rudes en syncopées, progression ascendante par demi-tons, dialogue entre les deux mains, etc... Que la saveur mélodique en soit moins suave, cela ne fait pas de doute, mais cette écriture correspond à une préoccupation d'innovation bien rare chez un sexagénaire. La 9e en *la* mineur, sans sensible, au rythme syncopé, malgré ses recherches nouvelles, revient assez franchement au rythme berceur de la barcarolle.

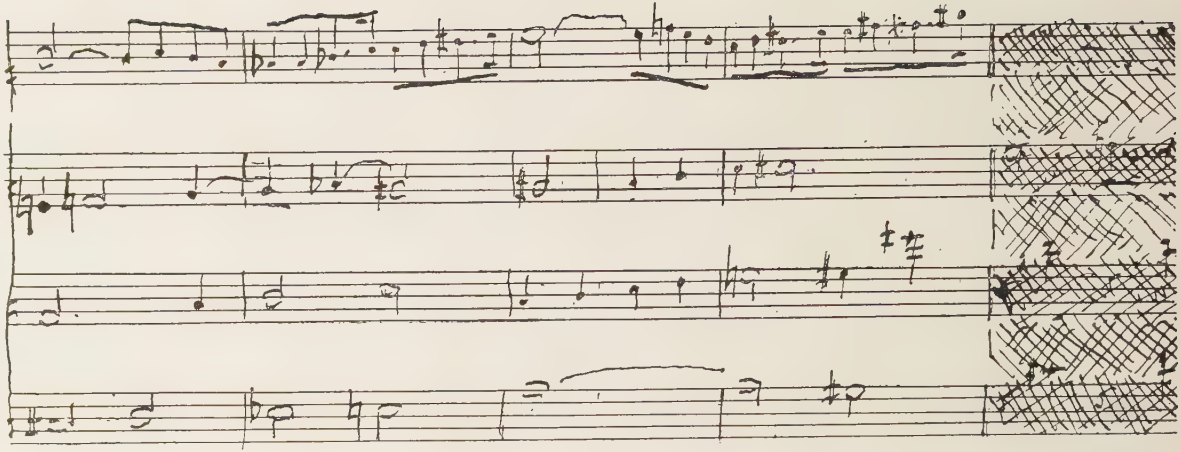
La dixième porte le n° 104 en partage avec le onzième Nocturne; elle est en *la* mineur (*allegretto moderato* 6/8), thème simple et calme, avec série d'accords de septième présentés sur quintes à la basse. A une 11e barcarolle, de sonorité peu agréable et de développements très libres, succède la 12e *Allegretto* 6/8 en *mi* ♭) qui revient aux coupes mélodiques heureuses de la première manière, modifiées par les artifices plus compliqués de la dernière; l'amalgame manque de naturel et de cohésion. Un rythme aimable à 6/8, en *ut* majeur, caractérise la 13e, mais l'œuvre datée de 1921, révèle la fatigue et le manque d'idées.

La même diversité existe dans les Nocturnes qui sont aussi au nombre de treize. Le n° d'op. 33 en réunit trois : le 1er (en *mi* ♭ mineur, à 3/4), sombre et mélancolique; la seconde idée affecte la forme de marche funèbre sur un dessin de basse qui rappelle la sonorité des cordes; — le 2e (en *si* majeur), *andantino espressivo* à 4/4 chantant, a l'aspect d'une étude rythmique variée; à la seconde idée se superpose une troisième idée en style lié, dont la liberté mélodique contraste avec la

persistance du thème de l'accompagnement. Le 3e nocturne, *andante* à 3/4 en *la* ♭ majeur, développe un chant expressif, rythmé un peu à la manière de Chopin, avec des accents alternativement passionnés et mélancoliques. C'est une page pleine de charme et de tendresse.

Les 4e et 5e Nocturnes ont paru en 1884 (et non en 1885). Le premier, dédié à la Comtesse de Mercy-Argenteau, expose en *mi* ♭ majeur un chant simple et mélodieux, suivi d'un développement pianistique sur lequel se greffe un dérivé du thème initial, qui s'exalte et se passionne ; accalmie, puis retour au ton avec le thème initial, suivi de rappels du second thème. Dans l'autre (en *si* ♭ majeur) un thème spontané à 3/4 est interrompu par des points d'orgue, avec traits parcourant le clavier ; à quoi s'oppose, en contraste, un 6/8 sombre en *si* ♭ mineur, agité, sur triolets de doubles croches. Les développements ramènent le premier thème, avec sa forme interrogative.

Quant au 6e Nocturne, c'est un chef-d'œuvre ; MM. de Marliave et A. Cortot s'accordent à le louer. Le lecteur peut choisir entre les deux interprétations, aussi dithyrambiques l'une que l'autre. La première idée, en *ré* ♭ est berçante, pleine d'une ardeur contenue ; la seconde (en *ut* ♯ mineur, modulant en *mi* majeur, à 3/4, oppose un rythme différent, et mène à un 4/2, dérivé du second thème. Les développements modulants de ce thème et de son dérivé s'exaltent et se brisent pour laisser renaître la « mélodie résignée et confidentielle du début ».



FRAGMENT DU QUATUOR A CORDES (1924)

Autographe à la bibliothèque du Conservatoire.

Le 7e Nocturne (op. 74) *molto lento* en *ut* ♯ mineur, est intéressant par l'originalité du rythme initial à 18/8, qui évoque une belle méditation pour l'orgue ; une idée un peu plus animée, consolante, s'expose en *ré*. Le premier thème s'insinue cette fois en *ré* mineur et s'amplifie ; à la cadence, succède un *allegro* en *ut* ♯ majeur d'une grande envolée, issu de la seconde idée. Retour en *mi* mineur du premier thème qui s'effacera bientôt devant l'idée consolante, réexposée finalement en *ré* ♭. Le 8e Nocturne, moins important, fait partie des *Pièces brèves*.

Les 9e et 10e Nocturnes, sont intéressants par la construction. Dans l'op. 97, l'exposition du *Quasi adagio* à 3/2 en *ré* mineur, inclut en une seule mesure chaque phrase du thème initial, très simple, sur un accompagnement à contre-temps d'allure désinvolte, mais, à la cinquième mesure, intervient à la basse, une phrase ascendante, en tons entiers, avec syncopes à la main droite. Après un développement par imitation modulant, la même phrase insidieuse reparaît, amenant, sur les tintements d'une « pédale » enharmonique (*si* ♭ *la* ♯), la rentrée du thème, puis une autre phrase chantante en *si* majeur qui forme la conclusion. Le 10e Nocturne (op. 99), *quasi adagio* à 4/4 en *mi* mineur, s'inspire, écrit M. A. Cortot, d'un sentiment et d'un plan analogues : développement par progressions s'amplifiant en *crescendo* vers le majeur, puis le thème s'abat et retombe dans la mélancolie du ton initial.

Le 11e Nocturne est une sorte de déploration sur la mort de Mme Noémi Lalo, — cette jeune femme si

artiste enlevée par une fin prématurée en 1912 ; — un groupe dolent à la chute de chaque phrase caractérise ce *lamento* en *fa* ♯ mineur ; une seconde idée procède de la première comme il arrive souvent chez Fauré et la rejoint ; une variante thématique transfère le groupe dolent à la main gauche. Après un expressif *crescendo*, quelques mesures d'apaisement : un froissis d'accords modulants amène la cadence finale.

Le 12e Nocturne recourt à des procédés déjà maintes fois employés par le compositeur et l'abus des progressions n'y compense pas le manque de charme et d'originalité. Par contre, une explosion de passion anime le milieu du 13e (*Allegro* à 2/2 en *sol* ♯ mineur) d'un élan chaleureux, belle page développée qui oppose son pathétique à l'austérité de l'*Andante* initial à 2/3 en *si* mineur, traité en style contrapuntique. En cette pièce dédiée à Mme Fernand Maillot, il est permis de voir un témoignage cordial de la gratitude de l'artiste pour l'hospitalité qui lui était offerte l'été, à Annecy-le-Vieux.

Fauré a écrit cinq Impromptus pour piano dont le premier, de 1883, en *mi* ♭, se rattache par sa coupe, ainsi que l'a observé M. A. Cortot, au rythme de la barcarolle ; la seconde idée, « voix amoureuse et chaude qui berce doucement la nostalgie du soir », est empreinte de quelque emphase romantique.

Rythmé à 4/8 en tarentelle, à la manière de Saint-Saëns, le 2e Impromptu (en *fa* mineur) contient un épisode caractéristique *appassionato* dont le chant se rythme à deux et à trois temps, formant un contraste

schumannien avec l'allure italienne du reste de la pièce. Le 3e Impromptu (en *la* ♭), *allegro* d'allure molle et gracieuse, oppose « deux idées parentes ». M. Cortot y loue avec justice l'accord dans le choix des thèmes, leur expression juvénile, leur alternance bien comprise et « le réseau vaporeux qui les sertit d'une dentelle légère ». On peut donner des éloges analogues au 4e (op. 91), en *ré* ♭ d'une exécution difficile, d'une construction ingénieuse par l'emploi du chromatisme dans le contrepoint et de l'enharmonie. La réexposition du premier thème, auquel s'apparente le second (en *ut* mineur) a pour conclusion dix mesures en *ut* ♮ majeur. La pièce est dédiée à Mme Long de Marliave.

Le 5e Impromptu (op. 102), conçu dans la forme d'un *allegro vivo* à 2/4 en quartolets de doubles croches, diatoniques ou arpèges de septièmes alternant, forme un dessin ascendant de six notes, en tons entiers ; il offre plutôt le caractère d'une étude de brillante virtuosité, d'une conduite habile à la Saint-Saëns, parée du chatoiement d'harmonies charmantes et fines. Quant au 6e Impromptu, c'est une transcription pour le piano, publiée en 1913, d'un Impromptu pour la harpe (n° 86).

Dolly, éditée en 1893, fut pour le compositeur un intermède reposant entre des productions plus importantes. C'était originairement une suite de six petites pièces à quatre mains, analogues aux *Kinderscenen* de Schumann, aux *Jeux d'enfants* de G. Bizet, dont une en forme de Berceuse, deux rythmées en valse, un *Andantino* en *ré* ♭ assez gracieux et un *Andante* (aussi en *ré* ♭), intitulé : *Tendresse*. Un *Pas espagnol* sert de *finale ;*

sorte de *boléro* tourmenté, un peu influencé de Chabrier et pas très bien conduit. Orchestrée par M. Henri Rabaud et exécutée au concert, en 1912, sous cette forme, elle fut transportée au Théâtre des Arts, par M. J. Rouché le 23 janvier 1913, pourvue par M. L. Laloy d'un argument de ballet et *Dolly*, mimée et dansée, obtint le plus grand succès.

Le *Thème et variations*, publié en 1897 et qui fut donné en 1910 comme morceau de concours au Conservatoire, a une autre ampleur; c'est une production remarquable « par sa richesse musicale, sa profondeur d'expression » et la liberté d'invention qui renouvelle les aspects du thème. De ce thème (à 4/4 en *ut* ♯ mineur) très simple et d'allure classique, procèdent onze variations, dont les plus réussies, selon moi, sont la 1re, la 2e, la 4e, la 6e, la 9e et la 10e (en *scherzo* à 3/8). Un *Andante espressino* à 3/4, en *ut* ♯ majeur, en forme la conclusion sereine et apaisée. Dans cette œuvre, dédiée à Mme Thérèse Roger, qui l'avait bien mérité par son intelligente interprétation des *Lieder* de Fauré, l'auteur emploie déjà un système harmonique nouveau avec de brusques oppositions de tons et de rythmes, des accords en syncope tombant sur les notes de passage.

De 1903 à 1913 s'échelonnent les huit *Pièces brèves* (op. 84) qui, par leur dimension et leur forme, sont, pour la plupart, de simples pages d'album : chantantes (Nos 1, 2, 4, 8) ou rythmiques : n° 5 dénommé *Improvisation*, — titre artificiel motivé par la spontanéité de l'allure et par ce fait que le morceau a été proposé comme morceau de lecture à vue pour les Concours

du Conservatoire — et le n° 7, qui appartient au genre : Prélude (*Allegro giocoso* à 6/8 en triolets). Deux aimables petites fuguettes, l'une en *la* mineur (n° 3), l'autre en *mi* mineur (n° 6), très courtes et librement traitées, complètent le recueil. L'une d'elles, les deux peut-être, datent du temps de l'École.

Enfin, en 1910-1911, Fauré publie chez Heugel 9 Préludes pour piano. MM. A Cortot et Ch. Koechlin s'accordent à proclamer la valeur de ce recueil pas assez connu Leurs éloges me semblent fondés. Ce sont des pièces de sentiment et d'allure souvent très différents et qui mériteraient chacune une analyse particulière. Je me bornerai à citer le n° 2 (*Allegro* à 5/4 en *ut* mineur), au dessin rythmique brodé, formé de 5 triolets par mesure, mais interrompu çà et là par des variantes et des surprises. A la fin intervient une série d'accords de septième, d'une disposition et d'une sonorité ingénieuses. Je signalerai aussi le n° 3, *Andante* assez haché où s'insinue une phrase chantante délicieuse, présentée en progression ; le n° 4 (*Allegretto moderato* à 6/8 en *fa*, qui eût fait un charmant air de ballet ; le n° 5, *Allegro* à 3/4 en *ré* mineur, rythmique, avec emploi des trois-pour-deux, emporté dans un mouvement violent, pathétique, avec quartes, quintes et septièmes à la basse ; le n° 8, *Allegro* 3/4 en *ut* mineur, léger *scherzo* en notes pointées répétées, propice à la virtuosité. Avec ces caprices pianistiques contrastent le n° 6 (*Andante* à 3/2 en *mi* ♭ mineur) et l'*Adagio* final n° 9 (4/4 en *mi* mineur, traités en style contrapuntique. Les hardiesses harmoniques, les septièmes qui *montent*, les séries de

quintes, les frottements entre la doublure intérieure du chant et l'enveloppe des arpèges (1re étude) seraient à mentionner.

La Ballade pour piano (op. 18) et la Fantaisie (op. 111) me serviront de transition pour en venir à la musique d'orchestre de Fauré. Il en a écrit fort peu et il a même condamné plusieurs de ses compositions orchestrales : le Concerto de violon (op. 14) et la Symphonie (op. 40 , exécutée en 1885 au Châtelet. Elles sont restées inédites, de même que la Suite d'orchestre (op. 20) dont un seul morceau a été publié et encore fort longtemps après, sous ce titre : *Allegro symphonique* (op. 68., réduit à quatre mains pour piano par Léon Boëllmann.

Si je n'ai pas entendu en 1874, la suite d'orchestre, ni en 1880 le Concerto de violon joué par O. Musin à la Société Nationale, par contre, j'ai assisté au Châtelet, à l'exécution de la symphonie en *ré*. Dirai-je que je me souvienne encore du plan et même qu'elle m'ait alors beaucoup frappé? Non. D'après mes souvenirs, corroborés par les chroniques de l'époque, cette symphonie était en trois parties; elle comprenait un *Allegro* de forme classique, quoique moderne par le style, un *Andante* plein de charme dont Cam. Benoît louait, dans le *Guide musical*, la pureté de ligne, la grâce et le naturel de l'harmonie ; la « rêveuse mélodie, douce comme une caresse », à la réexposition, reparaissait transcrite en sourdine. Le début du *Finale*, avec les phrases plaintives des bois exposées sur les *pizzicati* des cordes, me séduisit. La suite me sembla moins heureusement venue.

De ces diverses mises au rebut d'œuvres orchestrales, il résulte aujourd'hui que la principale œuvre symphonique de Gabriel Fauré est la Ballade (op. 18) pour piano et orchestre, de 1881. Or, elle avait d'abord été écrite uniquement pour le piano et c'est une œuvre essentiellement pianistique comme les ballades de Chopin ; mais s'il est vrai que cette Fantaisie, — ancêtre de la musique impressionniste du xx[e] siècle, ait été inspirée par les scènes de la forêt de *Siegfried*, — comme le dit J. de Marliave, — l'auteur a sagement agi en l'aérant par l'emploi des timbres de l'orchestre, pour y introduire des percées de lumière, des contrastes de sonorité ; M. Alfred Cortot l'en a loué et avec raison.

La Ballade est une œuvre contemplative, calme comme la rêverie d'un promeneur solitaire en présence de la Nature. Le thème initial, en *fa* ♯ majeur, longuement développé et très sobrement accompagné, semble traduire ce sentiment intime et respectueux ; il s'achève sur une cadence d'une rare élégance. A l'*Allegretto moderato*, un thème plus passionné, en *mi* ♭ mineur, s'expose sur arpèges. Les deux idées se mêlent, s'enchevêtrent ; tantôt l'une prédomine, tantôt l'autre ; le développement conduit à un repos : *Andante* à 6/8. Un thème onduleux y oscille, irisé comme des jeux de lumière dans les feuillées, avec traits aux deux mains, modulant en *si* majeur. Puis le mouvement s'échauffe, se mue en *Allegro* à 4/4 ; mais l'idée passionnée s'enlace à celle-ci, entre en lutte avec elle ; elles alternent, présentées de mainte façon subtile, inversées. Puis un

Clichés Nadar et Pestre.

DEUX INTERPRÈTES DES MÉLODIES DE FAURÉ; A DROITE, Mme JEANNE RAUNAY,
A GAUCHE, Mme CLAIRE CROIZA

grand trait aux deux mains parcourt le clavier. L'*Andante* à 6/8 reparaît au piano, avec de légers traits, une modulation en *fa* ♯. Le travail symphonique et les modulations s'emparent de nouveau de ces deux idées ; des jeux de sonorités raffinées font chatoyer encore le thème onduleux auquel se mêle la phrase passionnée transcrite à 6/8. Un trait double ; dernier rappel du thème onduleux, trilles du piano à l'aigu, en tierces, en sixtes et la fin s'éteint *smorzando*.

« Tout charme et séduit, écrivait J. de Marliave, dans cette pièce exquise dont Liszt admira jadis la féconde nouveauté. » Ici je ne comprends plus très bien car si Liszt témoigna cette admiration, il est difficile d'admettre comme vraisemblable l'anecdote racontée par M. Alf. Bruneau — et reproduite par M. Fauré-Frémiet – c'est-à-dire qu'à Weimar, alors que Fauré, présenté par Saint-Saëns à Liszt, lui soumettait respectueusement sa Ballade, celui-ci, après en avoir lu quelques pages, avait objecté : — C'est trop difficile !... On ne voit pas très bien Liszt, — le premier pianiste de l'Europe, rebuté par les difficultés d'une œuvre certainement moins ardue que bien des pages de sa musique de piano. M. Fauré-Frémiet à qui j'avais soumis mes doutes sur l'authenticité d'une telle réponse, m'a affirmé qu'il tenait le récit de son père lui-même et qu'à l'objection : — Rien n'était impossible à Liszt! il répliqua : — Oui, mais alors, il était âgé... La date de cet entretien n'est d'ailleurs pas précisée.

Alors que la *Ballade* est une œuvre de la trentième année, remplie d'allégresse juvénile et de fraîche poésie,

la *Fantaisie* en *sol* majeur est de près de trente ans postérieure. M. Alfred Cortot à qui elle est dédiée, reconnaît que la contribution de l'orchestre y est assez maigre. Cette *Fantaisie*, exécutée le 14 mai 1919 à la salle Gaveau, n'a pas obtenu la faveur des pianistes.

Tous ceux, même les disciples les plus fervents, qui ont écrit sur la musique de Gabriel Fauré, ont remarqué son indifférence foncière pour l'instrumentation. Un orchestre très sobre lui suffit pour exprimer ses idées et les rehausser parfois d'une touche de coloris, mais très discrète, que ce soit dans la symphonie dont l'*Andante*, en 1878, s'évapora dans la vaste salle du Trocadéro, dans *Shylock*, *Caligula*, dans les *Djinns*, dans la Pavane avec chœur que nous retrouverons plus loin, encore moins dans le *Requiem* qui a été écrit pour un orchestre restreint [1].

Ce n'est donc pas dans ses compositions symphoniques que réside la véritable originalité de G. Fauré : c'est plutôt dans sa musique de chambre pour laquelle il obtint deux fois le prix Chartier à l'Institut (en 1885 et en 1893).

Fauré débuta dans ce domaine, le plus brillamment du monde, en 1876, par sa première sonate pour violon et piano (en *la* majeur). Voici en quels termes Saint-Saëns saluait ce magnifique début, dans le *Journal de musique*, dirigé par Armand Gouzien (22 mai 1877).

1. Je ne parle même pas de *Pelléas* dont l'instrumentation a été confiée à M. Ch. Koechlin. D'après ce dernier, il y aurait eu aussi intervention d'une aide étrangère pour celle de *Prométhée* et même... de *Pénélope!*

C'est en dehors du théâtre que s'est révélée une des œuvres les plus intéressantes de notre temps, une simple et modeste sonate pour piano et violon..... Il se forme, écrivait il, un répertoire de musique instrumentale française capable de lutter avec avantage dans le champ clos où, pendant longtemps, l'École allemande n'avait pas de rivale. L'apparition de la sonate de M. Fauré nous a révélé un nouveau champion, *le plus redoutable peut-être de tous, car il allie à une science musicale profonde une grande abondance mélodique* et une sorte de naïveté inconsciente qui est la plus irrésistible des forces. On trouve dans cette sonate tout ce qui peut séduire les délicats, la nouveauté des formes, la recherche des modulations, des sonorités curieuses, l'emploi des rythmes les plus imprévus; sur tout cela plane un charme qui enveloppe l'œuvre entière et fait accepter à la foule des auditeurs ordinaires, comme chose toute naturelle, les hardiesses les plus imprévues.

On ne saurait mieux définir que ne l'a fait Saint-Saëns, les caractéristiques du talent de Fauré, dans cet article prophétique en quelque sorte, où il faisait prévoir tout ce qui est sorti du développement harmonique et contrapuntique du jeune musicien si admirablement doué.

Cette sonate est aujourd'hui si universellement connue et jouée qu'il n'est peut-être pas nécessaire d'entrer dans de longs détails à son sujet.

Chacun a présente à l'esprit sa brusque entrée en matière par un thème passionné à la Schumann. Les développements, dont un en notes répétées au violon, amènent un rappel de la seconde idée, dérivée de la première, sur pédale de dominante, qui installe la tonalité de *mi*. Puis le violon monte au *sol* ♮ aigu, sur l'accord de *si* ♭ auquel succède l'accord de sixte sensible du ton principal. Un grommellement de la basse, ressouvenir de *Samson et Dalila*, ramène le ton de *la* majeur

et la réexposition des deux idées. La fin est enlevée dans un mouvement passionné par une brillante *Coda*.

Avec ce mouvement chaleureux contraste le 9/8 rêveur, en *ré* mineur, de l'*Andante* dont le chant, au violon, s'expose sur un rythme syncopé du piano. A cette cantilène contemplative succède un thème un peu plus chaleureux, qui s'exalte en un *crescendo* modulant sur arpèges, avec imitations canoniques, amenant le relatif majeur. Le rythme syncopé et la cantilène alternent entre les deux instruments, par une compénétration aussi souple que vivante. Le développement aboutit à une modulation en *ré* majeur, suivant une progression de plus en plus passionnée, procédé fréquent chez Fauré ; la seconde idée l'emporte, avec une expression plus vibrante, dans le même ton, sur des arpèges du piano et la conclusion expire en *perdendosi*.

Nouveau contraste subit et imprévu avec le vif *Scherzo*, rythmé à 2/8, *allegro vivace* battu à un temps, dialogue en *staccato* très léger entre les deux concertants, voletage d'elfes ou de papillons ; les modulations introduisent, en *ré* ♭, une phrase chantante du violon (à 3/4 sur arpèges), suivi d'un dessin dans le même ton, de l'idée rythmique au piano. A quoi succède, suivant un emploi de l'enharmonie cher à Fauré, l'exposition d'un *trio* en *fa* ♯ mineur, sorte de menuet mélancolique par lequel il préludait à ses pastiches de danses anciennes et pour lequel il avait trouvé un modèle dans le *trio*-menuet de la 1re sonate pour violoncelle de Saint-Saëns. Puis réexposition du rythme initial en *la* majeur.

L'œuvre conclut par un *Finale* à 6/8 mouvementé, au même ton et qui a plutôt les allures de la musique de Saint-Saëns que de celle de Schumann, mais avec une flamme juvénile qui palpite en ardentes syncopes. Un épisode secondaire, d'une douceur tendre, chante au violon, en *fa* ♯ mineur, sur les arpèges du piano. Il amorce la préparation de la « rentrée » qui sera retardée par un 2/4 modulant expressif, en triolets. Les thèmes du *Finale* sont réexposés sur un *crescendo* modulant et donnent naissance à un travail canonique, *strettos*, etc..., aboutissant à une brillante *coda* que le violon enlève en « détaché ».

Cette sonate que l'auteur a dédiée à son jeune ami Paul Viardot, produisit un tel effet, elle établit si nettement la supériorité de Gabriel Fauré sur les musiciens de sa génération[1] que le succès décida, paraît-il, la famille Viardot à lui fiancer Marianne.

Je passerai plus rapidement sur deux œuvres pour violon et piano, — peut-être antérieures, — mais publiées seulement en 1880 et 1882 : la *Berceuse* en *ré* (op. 16) et la *Romance* en *si* ♭ (op. 28), dédiée à l'américaine miss Harckness, pièces gracieuses et chantantes qui firent beaucoup pour le renom de Gabriel Fauré.

Il ne devait revenir à la musique pour violon que beaucoup plus tard, en 1898, avec l'op. 75, dédié à Johannes Wolff: *Andante molto moderato* à 2/4 en *si* ♭, d'un style schumannien, accompagné à contretemps. La mélodie, très développée, a de l'essor et du charme ;

1. « M. Fauré s'était placé d'un bond au rang des maîtres », avait écrit Saint-Saëns en 1877.

une seconde idée, plus sombre, sur un accompagnement agité, forme un contraste. L'instrument solo monte à l'octave aiguë, puis redescend au *fa* du médium et réexpose le chant sur une figuration différente.

Les compositions de Gabriel Fauré pour le violoncelle ont aussi contribué à former sa réputation dans le monde des musiciens, notamment la première en date, l'*Élégie* (op. 24), mélodie en *ut* mineur qui évoque une méditation pour l'orgue, large et grave; elle sera réexposée à l'aigu sur arpèges du piano, après l'intervention d'une deuxième idée plus agitée, exposée au piano, puis au violoncelle.

J'avoue donner la préférence à la *Romance* (op. 69) dédiée à M. J. Griset, très jolie pièce fort bien écrite pour faire valoir les divers registres de l'instrument, du grave à l'aigu, mais dont la substance mélodique est également intéressante et parée de délicates broderies. Trois ans après paraissent deux autres pièces pour violoncelle : l'opus 77, intitulé *Papillon*, étude de virtuosité légère en *staccato* et la mélancolique et tendre *Sicilienne* (op. 78) en *sol* mineur, — type de ces pastiches modernisés en lesquels excellera l'auteur de la *Pavane* avec chœur. En 1908, Fauré offrira à Pablo Casals une *Sérénade* pour violoncelle et piano (op. 98), d'une composition analogue, qui rappelle un peu, bien que notée à 2/4, en *si* mineur, le Menuet de *Clair de lune*.

Quant à la 2e sonate pour violon, aux deux sonates pour violoncelle, leur production tardive les rattache aux œuvres de la vieillesse du maître. Il en sera parlé à la fin de ce chapitre.

Le premier Quatuor en *ut* mineur, pour piano et cordes, succéda de près à la sonate de violon. Écrit en 1879, il fut exécuté à la Société Nationale le 14 février 1880. Le second Quatuor est de huit ans, postérieur au premier. Malgré cet intervalle dans la production, et quoiqu'elles offrent des caractères individuels marqués, un lien commun apparente ces deux œuvres similaires par le plan, la construction, les procédés de développement.

Tout d'abord, exposition immédiate (à 3/4 dans le premier quatuor, à 4/4 dans le second), dans le premier mouvement, d'un thème robuste et net, franc d'allure, aux cordes, sur les arpèges du piano et qui, vers la fin, laissera s'insinuer au clavier, une de ces progressions ascendantes par broderie qui portent la marque de Fauré et même, dans ses œuvres de vieillesse, affecteront l'allure de formules obsédantes. Puis commence le travail de développement. La seconde idée, féminine, formant contraste par son caractère berceur et nonchalant, issue de la première ; efflorescence spontanée d'idées secondaires charmantes, produisant une sensation de repos, en des oasis de fraîcheur où l'on oublie la sécheresse de steppe de tant de quatuors dénués d'invention. Enfin, après les divertissements obligés, mais non asservis aux modèles conventionnels, réexposition du thème initial, en majeur, vigoureusement martelé dans le premier Quatuor, s'amortissant en *decrescendo* dans le second.

Analogie aussi dans le tracé des deux *Scherzi*, très vifs, à 6/8, en *staccato* léger, sur *pizzicati*, aux rythmes

DESSIN D'EMMANUEL FRÉMIET, REPRODUIT SUR LA COUVERTURE DE LA PARTITION DE *PROMÉTHÉE*

(Publiée par la maison Hamelle.)

syncopés, dans leur caractère mystérieux et fantastique marqué par la prédominance de l'intervalle de quarte augmentée. Dans celui du deuxième Quatuor, battu tantôt à trois temps, tantôt à deux [1], certaines idées sont tirées de thèmes du premier mouvement. L'un et l'autre sont des chefs-d'œuvre d'équilibre entre la partie de piano et le groupe des instruments à cordes, de verve originale et hardie.

Par contre, les deux *Andante* diffèrent essentiellement. L'*Adagio* en *ut* mineur, à 2/4 est en forme de *Lied*, évoquant Schumann, surtout dans le thème consolateur, exposé en *la*♭ majeur, qui répond à la phrase interrogative des cordes au début. L'une et l'autre semblent provenir d'une méditation à l'orgue ; elles donnent, par le timbre des cordes au grave, la sensation de la sonorité pleine du noble instrument.

Dans le second Quatuor, la tonalité de l'*Adagio* oscille constamment entre *mi* ♭ et *sol* mineur. A une sorte de glas en quintes sonnées par le clavier, auquel est contrepointé un rythme à quatre temps qui tombe en porte-à-faux sur la mesure à 9/8, répond une phrase triste de l'alto, sur laquelle se détache en contresujet, une délicate broderie du piano en doubles croches ; ce chant passe ensuite dans la partie de violon. La seconde fois, le glas est battu par les cordes *pianissimo*, l'idée chantante est transférée au piano ; une troisième fois il se fait entendre au piano sous une autre forme (12/8 calme), le chant de l'alto s'élève de nouveau, est recueilli par le

1. Au lieu que dans le premier, le rythme 6/8 se contractait en 2/4.

violon en sourdine, le quatuor donne la conclusion. Cet *Adagio* est une merveille de sentiment, d'invention rythmique et mélodique.

L'analogie, — mais non pas l'identité — reparaît dans la structure des deux *Finale*, aux mouvements énergiques, emportés, véhéments, au rythme ternaire. Dans le premier Quatuor, l'*Allegro* initial est tiré de la gamme d'*ut* mineur, avec altération de la sixte. Dans celui du second Quatuor, après l'exposition du second thème, un dérivé du thème initial entre en jeu, puis un rappel du thème principal du premier mouvement. Dans l'un et dans l'autre, la mêlée et l'opposition des idées aboutissent au triomphe du second thème, dans un essor passionné, en coup de fouet à la *coda*.

Le premier Quatuor avait été très remarqué, mais pas autant joué par les sociétés de musique de chambre que le second, révélé en 1888 et qui obtint presque aussitôt leur faveur. Aujourd'hui ces deux œuvres sont estimées autant l'une que l'autre, mais la seconde offre peut-être des idées plus contrastées, plus personnelles et plus colorées. Par elles, Gabriel Fauré avait conquis son brevet de maîtrise contrapuntique, démontré son savoir technique, son habileté à se servir du piano sans écraser les instruments à cordes, à opposer et à doser leur sonorité si différente. Après une interruption de quelques années, il revint à la musique de chambre et les catalogues de l'éditeur Hamelle annoncèrent un quintette pour piano et cordes, qui parut quinze ans plus tard... et à New-York !

Les deux premiers mouvements étaient établis lorsque

l'auteur interrompit sa composition, soit qu'il préférât se livrer à d'autres travaux, soit qu'il fût rebuté par la difficulté de trouver le plan du *Finale*. Cette longue interruption porta un réel préjudice à l'œuvre, bien que, dédiée à Eugène Ysaye, elle ait été répandue par son excellent quatuor. Sa publication en Amérique la rendit moins accessible aux acheteurs.

Le premier mouvement (4/4 en *ré* mineur) est construit sur trois idées : la première exposée par le violon d'abord, puis par les cordes, sur les arpèges du piano, cantilène mélodieuse longuement développée, s'interrompt sur un accord de septième diminuée ; une idée secondaire, tendre et rêveuse, chante aux cordes ; puis, à ce thème qui s'anime et s'exalte, le piano oppose un contresujet mouvementé, qui va servir au développement. Après quoi, sur des triolets apaisés du piano en *fa* majeur, le violon, puis le violoncelle disent une phrase tendre qui semble provenir de la *Bonne Chanson*. Le développement de celle-ci se combine avec la seconde idée ; les divers thèmes se mêlent et se pénètrent ; puis, après un travail en canon sur la troisième idée, les deux autres réapparaissent, avec une sonorité apaisée en *decrescendo*. Le morceau, traité de main de maître, est fort émouvant.

L'*Adagio* oppose deux thèmes : l'un à 12/8 en *sol* mineur, grave, exposé par les cordes sur les triolets du piano, l'autre à 4/4 en *si* mineur, d'un charme mélancolique pénétrant, bientôt traité en *canon* par les cordes. Le premier donne naissance à de chaleureuses progressions ; le second dialogue entre le piano et les

archets, se développe dans une forme expressive, puis expire en un délicat *smorzando*.

Rien dans le caractère de ces deux mouvements ne faisait prévoir celui du *Finale* qui joue ici un peu le rôle de *Scherzo*. C'est un *Allegro moderato* à 2/2, oscillant entre les tons de *ré* majeur et de *si*, dont le thème désinvolte, rythmé en chanson populaire, dérive d'un fragment du thème initial. Le compositeur le retourne sous divers aspects, à la manière d'un rondeau, y oppose un thème plus sombre en *si* mineur et aboutit à une dernière réexposition du thème initial qui conclut joyeusement en *ré* majeur. On dirait qu'à son insu il a subi l'influence des plans « cycliques » pratiqués et enseignés à la *Schola* par M. V. d'Indy et des *finale* d'allure folklorique qui procèdent de ce système... La jovialité de ce badinage produisit quelque déception ; elle contrastait avec l'assombrissement qui va caractériser l'art de Fauré pendant ses vingt dernières années.

On me permettra de ne plus observer désormais l'ordre chronologique car il est assez logique de rapprocher du premier Quintette le second (op. 115), publié en 1921 et dédié à M. Paul Dukas ; il n'est pas inférieur en mérite au premier, loin de là et il revient à la division en quatre parties, avec *Scherzo* précédant l'*Andante*, adoptée par Fauré dans ses deux Quatuors.

Un premier mouvement en *ut* mineur à 3/4 où le thème est d'abord exposé par l'alto, puis par le quatuor à cordes sur la figuration arpégée du piano ; le second thème, comme dans le premier Quintette, ainsi que l'a remarqué M. Roger Ducasse, est réservé au groupe des

cordes, il forme une période de repos succédant à une idée dynamique. Le travail de développement, d'imitations canoniques entre les archets et le piano, les réexpositions sont traités à peu près de la même manière que dans les autres œuvres de musique de chambre de Fauré. Je signalerai ici une succession harmonique descendante, à la fois très simple et très ingénieuse, d'accords de sixte alternant avec des accords de septième sous leurs divers renversements, qui donne une rare sensation de nouveauté.

Scherzo (*allegro vivo*) en *mi* ♭ à 3/4, construit sur une gamme singulièrement altérée, d'aspect sombre et fantastique. L'auteur y a introduit des rappels de phrases tirées du premier mouvement; il les incorpore en ses développements.

L'*Andante*, au ton de la dominante : *sol* majeur, à 4/4, débute par huit mesures d'exposition, par le quatuor à nu, d'un thème grave et douloureux. Une seconde idée, qui procède de celles du premier mouvement, lui succède, au piano et aux cordes. Une cantilène gracieuse s'en dégage, épanouie, le piano en dit la tendre mélodie sur un contrechant des cordes, avec accompagnement syncopé. Par la suite, cette idée s'assombrit et laisse prévaloir le thème initial.

Finale (*allegro* énergique à 3/4), rudement cahoté entre le piano et les cordes, suivi d'une seconde idée chantante qui procède des thèmes précédemment exposés et qui fournira matière aux développements, avant la réexposition du thème initial. Le mouvement s'accélère en une strette très longue, trop longue même, sur les arpèges du piano.

Revenons de quelques années en arrière, car entre ces deux Quintettes, s'intercalent, par ordre de dates, la 2e sonate de violon, de 1917 (op. 108), les deux sonates pour violoncelle, publiées en 1918 et 1922, (op. 109 et 117). L'année suivante, en 1923, paraît le *Trio* en *ré* mineur, pour piano, violon et violoncelle. Ces quatre ouvrages sont conçus en trois parties; il n'est plus question de *scherzo*, mais l'absence de ce mouvement n'est pas la seule cause de leur assombrissement.

Quarante ans séparent la 2e sonate pour piano et violon de la première; elle n'en a donc pas l'ardeur romantique, la chaleur juvénile, l'expansion généreuse, mais elle n'est pas moins belle, quoique d'un accent très différent.

Elle débute à 9/8 (*Allegro non troppo* en *mi* mineur avec *ré* ♮), par un thème rude, syncopé, exposé au piano, puis au violon en notes répétées et qui donne lieu à une ascension expressive, en *crescendo* passionné, auquel s'oppose une idée paisible, rêveuse, ressouvenir de la *Bonne Chanson;* elle chante au violon sur les triolets syncopés du piano qui maintiennent le premier rythme en contresujet. D'abord exposée en *sol*, cette cantilène reviendra en *mi* majeur, avec le même contresujet inquiet et sombre. La lutte des deux thèmes aboutira suivant la règle classique, au triomphe du premier.

L'*Andante* (3/4 en *la* majeur) noté au ton de la sous-dominante, est tout pénétré de tendresse réservée et pudique. Ce chant orné, très pur et délicat, emprunté, paraît-il à l'*Andante* de la Symphonie, est transféré au piano, puis s'échauffe en affectant la forme d'une rémi-

niscence de l'*Allegro*, sur une figuration arpégée. La cantilène reviendra ensuite au piano, avec contresujets au violon, dans le ton de *ré* avec interventions de l'idée expressive. L'*Andante* s'éteindra en échos *smorzando*.

Par un thème très franc (2/2 en *mi* majeur), net et résolu, débute le *Finale;* il provient d'une forme syncopée et heurtée des idées précédemment exposées. Le compositeur en tire des dérivés plus expressifs, avec contresujet au violon : un travail contrapuntique assez ardu ramène le thème, puis celui-ci s'assombrit et forme un épisode de repos. Un développement modulant sur les arpèges du piano, donne le jour à des *canons* de plus en plus serrés, à des renversements ; la progression introduit un rappel mélodieux du thème paisible du premier mouvement, bientôt emporté par les développements des éléments expressifs du *Finale*.

Les deux sonates pour violoncelle, séparées par quatre années d'intervalle, sont dédiées, la première à M. Louis Hasselmans, la deuxième à M. Lœffler. Dans l'une comme dans l'autre, les thèmes rudes l'emportent sur les *cantabile ;* la substance mélodique se raréfie. Le travail contrapuntique, le jeu des « imitations », la dureté voulue de l'harmonie prennent le pas sur l'invention spontanée. Il faut signaler cependant dans la première, la cantilène rêveuse et nonchalante de l'instrument (*Andante* 3/4 en *sol* mineur, et l'*allegro comodo* à 4/4 en *ré* majeur, du *Finale*, dérivé de ce thème, mais d'une allure plus expressive et mouvementée ; dans la seconde, la première idée chantante de l'*Allegro* en *sol* mineur, dialogué en imitations

entre les deux instruments, l'exposition d'un chant bien dessiné au violoncelle (*Andante* 3/4), un des mieux traités qu'ait écrits Fauré, suivi d'un *Finale* (*Allegro vivo* à 2/4 en *sol* mineur), syncopé sur arpèges, procédant des idées précédentes, dont le travail contrapuntique, assez austère, abuse des remplissages et des progressions. Cette tendance que l'on rencontre dans toutes les œuvres de Fauré, s'est exagérée à la fin de sa vie.

Les faiblesses résultant de l'âge et de la fatigue physique se font sentir aussi dans le *Trio* en *ré* mineur, pour piano, violon et violoncelle, surtout dans le *Finale*. Toutefois il y a encore du charme dans le chant de violoncelle du premier mouvement et dans le thème ondulatoire qui forme la seconde idée. Quant à l'*Andantino* à 4/4 en *fa* majeur, c'est une page mélodieuse et pénétrante avec la pureté de laquelle le second thème, entrecoupé et douloureux, en *ré* mineur, contraste par son expression poignante.

Ce *Trio* est de l'année 1923, qui précéda celle de la mort de Fauré; le Quatuor à cordes fut composé en 1924. Il ne comporte, lui aussi, que trois mouvements et révèle un pénible effort. Dans ses derniers jours, le compositeur recommandait avec instances aux siens de ne pas livrer le manuscrit à l'éditeur avant qu'il ait été revu par son élève, M. Roger Ducasse. Un critique, M. Eugène Cools a remarqué[1] que les « articulations » indiquées sur la partition gravée en 1925 ont été

1. Dans le *Monde musical*, juin 1925.

ajoutées après coup, car les nuances et coups d'archet tracés de la main de l'auteur, manquent presque entièrement sur le manuscrit.

L'examen seul de cet autographe — qui a été donné par la famille à la Bibliothèque du Conservatoire —, fait naître une impression de tristesse. On y sent trembler la main du vieillard moribond ; les « liaisons » vacillent. L'aspect même de l'écriture prouve que Fauré, comme son maître Saint-Saëns, a attendu trop tard pour entreprendre la composition d'un quatuor à cordes. Lorsqu'il s'y est décidé, pour ainsi dire *in extremis*, il s'est trouvé démuni d'idées, d'invention, dans le genre qui en exige le plus. Tout autre aurait été sans doute la réussite s'il s'y était essayé dans la force de l'âge, à cinquante ans !

La partie la plus intéressante par la valeur des idées est, selon moi, le premier mouvement (2/2 en *mi* mineur) ; il s'en dégage un sentiment mélancolique et grave, qui s'exprime en phrases mélodiques assez pénétrantes[1]. L'*Andante* (à 4/4 en *la* mineur) a aussi pour idée principale un thème mélancolique syncopé, mais d'une valeur moins expressive ; le développement par les procédés scolastiques : *strettos*, canons, le recours aux progressions, à des formes rythmiques déjà maintes fois employées dans les œuvres précédentes, y tiennent une place prépondérante. Le *Finale*, en *mi* mineur, en forme *rondo*, offre les mêmes caractéristiques.

1. D'après M. Ph. Fauré, les deux thèmes proviennent du Concerto de violon.

Fauré avait démandé que la première exécution de cet ouvrage fût donnée au bénéfice des Anciens Élèves du Conservatoire. Le quatuor Krettly se conforma à ce désir. A cet hommage public au maître disparu, rendu le 12 juin 1925 en la salle de la rue Bergère, succéda une audition du même Quatuor à la salle Érard, le 18 février 1926. Le 10 février 1925, la Société Nationale avait, de son côté, rendu à Fauré un hommage posthume, avec le concours de M^mes^ M^te^ Long, Croiza, de MM. Roger Ducasse, Gaston Poulet et ses partenaires.

b. *Musique vocale*

Musique religieuse, cantates, chœurs ; mélodies et duos.

La musique vocale de Fauré a contribué, pour une grande part à sa renommée, au moins autant que sa musique instrumentale ; elle se divise en musique religieuse, cantates, chœurs, enfin mélodies et duos profanes.

Gabriel Fauré a toujours gardé une reconnaissante affection pour Niedermeyer qui lui avait enseigné les premiers éléments de son art. Il est donc tout naturel qu'il en ait, à ses débuts, subi quelque peu l'influence. Niedermeyer avait écrit des messes, des motets et des cantiques ; Fauré écrira messe, cantique et motets.

La première œuvre en date est le *Cantique de Racine*, composé en 1864, à l'Ecole même. Il ne faut pas chercher d'originalité dans un essai de jeunesse ; la mélodie de cet *andante* en *ré* ♭ à 4/4, s'étale avec sérénité sur un accompagnement en triolets ; débutant à la basse,

elle se répartit et se développe aux quatre voix avec une certaine ampleur, module un moment au ton de *fa* mineur et revient au ton initial. Quand il le publia en 1876, chez l'éditeur de musique religieuse Schœn, sous le numéro d'op. 11, Fauré le dédia à César Franck. Chanté pour la première fois à la Société Nationale le 15 mai 1875, le cantique y fut souvent entendu depuis lors. Il est resté au répertoire des maîtrises.

Depuis la fondation de la *Schola Cantorum* et la promulgation du *motu proprio* de Pie X, on a beaucoup écrit et publié maintes controverses, souvent aigres, sur ce répertoire. Assurément, vers 1860, il n'était pas très édifiant et Niedermeyer eut le mérite de chercher à l'épurer. Trente ans après il n'était pas devenu beaucoup meilleur. Les vitupérations indignées dont il fut l'objet vers 1894-95 étaient-elles justifiées ? Fauré ne le pensait pas et même il a pris sa défense (et celle de Gounod) en termes modérés et judicieux. Du moins il n'avait pas contribué à l'avilir, traitant les textes avec le respect de la prosodie latine et il s'était abstenu d'introduire à l'Eglise des effets de théâtre. Même de l'influence de l'Ecole lui était restée une imprégnation du plain-chant assez profonde pour qu'on en retrouve les traces en plusieurs de ses œuvres même profanes, le goût des cadences plagales, etc...

La première en date des œuvres religieuses est peut-être la Petite Messe à trois voix de femmes, publiée chez Heugel en 1907 et que les catalogues appellent une œuvre de jeunesse. Elle se réduit à quatre morceaux : un *Kyrie* à 3/4 en *la*♭ majeur; un

Sanctus à 4/4 en *sol* majeur, orné de jolies volutes vocales ; un *Agnus Dei* paisible et doux à 2/4, dans le même ton ; un *Benedictus* (*andante moderato*) à 9/8 en *ut* mineur, bien dessiné et onctueux.

Quant aux motets, ils se succèdent à de longs intervalles et leurs dates (qu'on trouvera indiquées au catalogue), doivent s'entendre de la publication, souvent très postérieure à la composition.

Sans partager entièrement l'enthousiasme que témoigne Mme Nadia Boulanger pour ces motets, conçus habituellement sur un plan très simple, on peut souscrire au jugement d'ensemble qu'elle formule en ces termes : « Les voix semblent s'interposer entre le ciel et les hommes ; généralement paisibles, quiètes et ferventes, elles sont graves parfois et tristes, menaçantes jamais, ni dramatiques. »

Non pas même dans le *Requiem*, sauf au *Libera me, cantabile* pour baryton, d'allure un peu théâtrale, concession à la maîtrise sans doute ; mais, à ces accents dramatiques, le chœur s'empresse d'opposer une humble et pure supplication, d'une voix timide, sur le verset : *Tremens factus sum.* A quoi répond en 6/4, sur un appel des cors, une strophe du *Dies iræ*, empreinte d'épouvante, à laquelle succède la reprise, à l'unisson et à l'octave, de la mélodie implorante : *Libera me, Domine !* C'est le seul morceau qui comporte des cuivres. Encore n'y en avait-il pas à l'origine, car l'instrumentation primitive du *Requiem* était des plus simples ; exclusion des violons, sauf un violon solo au

Sanctus; à l'*Hosannah!* courte fanfare de cor et de trompette.

Le *Libera* est la seule page où s'exprime la terreur du Jugement, où soit évoquée la colère divine. Toutes les autres respirent la mansuétude et la sérénité.

Après l'exposition de l'*Introït* en accords parfaits, les ténors chantent, sur un accompagnement des cordes, le *Requiem dona eis*, mélodie persuasive qui le sera plus encore au : *Te decet hymnus,* dit par les *soprani;* puis toutes les voix se réunissent et se font implorantes au *Kyrie eleison !* Le morceau est sobrement traité et très habilement conduit en *ré* mineur.

A l'Offertoire (*adagio molto* en *si* mineur à 4/4) interviennent le jeu des imitations, les enchevêtrements canoniques. Le baryton, à l'*Hostias et preces*, invoque les promesses divines faites à Abraham et à sa lignée, dans un *solo* en *ré* majeur sous lequel les cordes font osciller des accords syncopés ; l'orgue intervient ensuite. Puis le chœur reprend, en imitations, la prière : *O Domine, Jesu-Christe* qui s'achève par un *amen* vocalisé en *si* majeur.

A partir de là, les caractéristiques de l'œuvre ne sont plus que douceur, tendresse, confiance en la miséricorde divine.

C'est le *Sanctus* 3/4 en *mi* majeur), suave prière qui s'élève sur les arpèges des cordes et des harpes, tandis que du violon solo semble s'évaporer une volute d'encens. C'est la pure mélodie du *Pie Jesu*, dans laquelle une voix d'enfant implore pour les âmes le repos éternel avec, entre chaque phrase, une ondulation

harmonieuse des cordes en sourdine et des harpes. Le succès qu'a eu cette cantilène l'a un peu banalisée, mais je me souviens encore avec émotion du ravissement de surprise que produisit sa fraîcheur candide dans le timbre exquis de la voix de M^lle^ Torrès quand elle la fit entendre en 1900, à la tribune de l'orgue du Trocadéro,

C'est l'*Agnus Dei* chanté par les ténors (*andante* 3/4 en *fa* majeur) sur une figuration rythmique persistant à l'orchestre dont la phrase caressante et tendre s'enroule autour de la ligne vocale comme une guirlande de liane embrasse un fût de colonne, écrivait en 1888 Camille Benoît. Après une série de modulations enharmoniques, les chœurs font retentir dans le ton initial : *ré* mineur, les accords déjà entendus sur le *Requiem æternam ;* les violons en sourdine reprennent pour la conclusion leur rythme d'accompagnement onduleux.

C'est enfin, après l'intermède dramatique du *Libera me*, dont il a été parlé, l'invention tout à fait neuve de l'*In Paradisum* où les *soprani* célèbrent l'assomption suprême de l'âme accueillie par les chœurs d'anges, les martyrs et les saints, sur les sonorités les plus douces de l'orgue, les harmoniques des violons en sourdines et des harpes ; puis tout s'éteint dans la tonalité de *ré* majeur, lumineuse et sereine.

Devant la Prose des Morts, le compositeur n'a pas ressenti l'épouvante mystique du chrétien ; il a traité ce sujet tragique avec une sérénité de forme « qui est d'un esprit antique mêlant à la mort l'idée de volupté », écrivait Camille Benoît, qui comparait cette œuvre

harmonieuse à « un mausolée de marbre blanc ». Lié avec Anatole France comme avec Fauré, il imaginait, entre le poète et le compositeur, un rapprochement un peu forcé et contre lequel M. Fauré-Frémiet a raison de protester si, comme il le dit, le *Requiem* a été inspiré à l'artiste par la mort récente de son père. L'auteur des *Noces corinthiennes* s'est bientôt transformé en un esthéticien sceptique et subtil; la tendresse de cœur est ce qui manque le plus à son talent tandis qu'elle a toujours imprégné l'art de Gabriel Fauré.

Revenons un peu en arrière pour énumérer les œuvres vocales profanes de Fauré, avant d'examiner la série de ses mélodies. C'est d'abord quelques duos : *Puisqu'ici bas toute âme*, sur les vers de V. Hugo et la *Tarentelle* (Marc Monnier), dédiés aux sœurs Viardot et publiés par Chondens en 1879; puis le *Ruisseau*, chœur à deux voix de femmes (op. 22), dédié à M^me^ Pauline Roger qui avait un cours de chant et qui le fit chanter par ses élèves à la Société Nationale. Il est agréablement conduit, modulé et accompagné. Ce sont enfin deux compositions plus importantes, qui comportent l'orchestre : les *Djinns*, chœur à quatre voix d'après l'Orientale de V. Hugo et la *Naissance de Vénus* (op. 29), pour *soli*, chœurs et orchestre; enfin le *Madrigal* à quatre voix sur les vers de P. Verlaine et la *Pavane* avec chœur.

Les *Djinns* sont une fantaisie descriptive vocale et instrumentale dont le rythme se modèle sur celui des vers pittoresques du poète, morceau intéressant et bien conduit en forme de *crescendo* et de *decrescendo* natu-

CARICATURE DE FAURÉ PAR A. BARRÈRE

(Publiée par *Fantasio*, le 1er août 1910.)

rellement, énergique même dans l'évocation du vacarme des noirs esprits et finissant *pp.* sur les harmonies du début, mais conçu sous l'influence évidente de Saint-Saëns.

La scène mythologique intitulée : la *Naissance de Vénus*, sur un texte de Paul Collin, forme une de ces petites cantates pour *soli*, chœur et orchestre, grâce auxquelles les musiciens de cette époque pénétraient au concert, faute de trouver accès au théâtre, un simple exercice de composition.

En manière de préparation au miracle mythique, l'orchestre fait entendre un lent et doux prélude sur un accompagnement mystérieux, un chant onduleux en tierces qui rappelle telle page de la *Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns, puis le mouvement s'anime, un bouillonnement se produit au sein des ondes, l'Anadyomène apparaît, signalée par le chœur et le récit de la basse solo; l'orchestre s'apaise en belles harmonies amples qui amènent le ton d'*ut* majeur. Le récit de Jupiter où l'on remarque une jolie phrase posée sur de larges accords, sous le vers : *Fille de l'onde amère*, précède un *arioso* écrit avec une souplesse mélodique et une grâce molle des plus délicates, cantilène pleine de suavité, suivie d'un ensemble avec chœur. Le développement canonique conduit à un 3 4 (*allegro moderato*) en *la* ♭, période mollement rythmée, avec d'élégantes modulations : *Salut à toi, déesse blonde !*

Le *finale*, en style de cantate, est un peu froid. C'est du moins l'impression qu'il produisit dans la salle du Châtelet, où eut lieu la première audition publique,

en 1895, près de douze ans après que l'œuvre eut été entendue à la Société chorale Guillot de Sainbris.

Le *Madrigal* à quatre voix (op. 35), de 1884, écrit sur des vers d'Armand Silvestre, est le premier de ces délicats pastiches du XVIII^e^ siècle modernisés dans lesquels excellera Fauré et où il a introduit une expression si personnelle. La *Pavane* pour chœur et orchestre, en *fa* mineur, est encore un gracieux pastiche archaïque, empreint du sentiment mélancolique des *Fêtes galantes* de Verlaine d'où est tiré le texte chanté. La grâce de cette pièce instrumentale et vocale lui valut la faveur d'être mise au nombre des danses anciennes qui furent exécutées en costume avec un si grand succès, aux concerts de l'Opéra, en 1896.

J'arrive aux mélodies proprement dites, qui ont tant contribué à faire apprécier le talent de Fauré. Il en a écrit à toutes les époques de sa vie et probablement, comme font les jeunes compositeurs, dès celle de ses débuts. Le Catalogue de M. Octave Séré et celui de la *Revue musicale* qui s'en est inspiré, situent vaguement « vers 1865 », les vingt premières. Les dates qu'on va lire ont été relevées par moi dans le *Journal de la Librairie* ou même sur les manuscrits de Fauré donnés par la famille au Conservatoire ou enfin sur les programmes de la Société Nationale. A quelques mois près, le lecteur peut donc s'y fier.

Le *Papillon et la Fleur*, — je l'ai dit dans la partie biographique, — a été publié par Choudens en 1869; *Dans les ruines d'une abbaye* en 1870. Sur une copie manuscrite de *Seule!* on lit la date de 1871. Deux auto-

graphes ont pour texte des poésies de V. Hugo : l'*Aurore*, dédiée à Mme Anna Dufresne, non datée, mais qui est évidemment de sa jeunesse et *Sentiers où l'herbe se balance*, pièce extraite des *Châtiments*, qui porte la date du 3 avril 1871. Elle a paru sous ce titre : l'*Absent*. Quant à l'*Aurore*, c'est un rythme d'*allegretto* à 3/4 en *la* ♭, sur ce rythme constant, fréquent chez V. Hugo : trois vers à rimes féminines contre un à rime masculine. Le poète y parle de l' « archet du luth ». Comme la mélodie est restée inédite, le musicien ne s'est pas rendu complice de cette hérésie instrumentale.

Voici la chronologie des autres mélodies de jeunesse d'après les dates de publication chez Choudens : *Rêve d'amour*, 1875 ; *Tristesse* et *les Matelots*, 1876 ; *Barcarolle*, *Au bord de l'eau*, *Ici-bas*, *Lydia* et *Mai*, 1877 ; *Hymne* et *Chant d'automne* (de Baudelaire) ; l'*Absent* (V. Hugo) et *Sérénade toscane*, 1879. Le recueil des vingt premières mélodies qui comprend encore la *Chanson du Pêcheur*, *Après un rêve*, *Sylvie* (Paul de Choudens) et la *Rançon* (Baudelaire) fut édité chez Choudens en 1879[1].

Ce qui s'était passé pour Saint-Saëns s'est reproduit pour Fauré. Quatre de ses mélodies avaient, en 1871, été accueillies par Georges Hartmann, découvreur de jeunes talents ; c'était *Lydia*, dédiée à Mme Trélat ; *Hymne* à M. F. Lévy ; *Mai* à Mme Henri Garnier et *Seule!* La bibliothèque du Conservatoire possède un exemplaire de ce recueil. Au sujet de *Lydia*, un musi-

1. Ce recueil est entré ensuite dans le fonds Hamelle, mais près de vingt ans après.

cien bien informé et qui fréquentait alors le magasin d'Hartmann, m'a raconté que lorsque G. Fauré fit entendre à l'éditeur cette exquise mélodie, Massenet, présent à l'audition, prononça ces mots : — Je voudrais avoir écrit cela !... Pauvre Massenet, il ne se doutait guère que Fauré ne témoignait pas pour ses productions d'une estime réciproque, — sa lettre à Hugues Imbert du 8 octobre 1887, l'atteste ! Par contre, il en avait davantage pour certaines mélodies de Paladilhe, il l'écrivait en 1877 à Marianne Viardot.

On a trop dédaigné peut-être ce premier recueil de mélodies dont l'une, *Sylvie*, est écrite sur des paroles de l'éditeur lui-même. Sans doute, la première : Le *Papillon et la Fleur*, précédée d'une ritournelle désuète, n'est qu'un rondeau agréable; *Mai* et *Dans les ruines d'une abbaye* rappellent la manière vocale de Saint-Saëns; la seconde semble calquée comme rythme sur l'*Enlèvement* (*Si tu veux, faisons un rêve !*) Mais les mélodies écrites sur les vers de Th. Gautier, Les *Matelots*, *Seule !* (dont le thème poétique est analogue à celui de la *Captive* de V. Hugo) ont déjà plus d'accent. Un sentiment de regret douloureux s'exprime fortement dans *Lamento* et dans *Tristesse*. Dans l'une comme dans l'autre, un refrain de deuil revient entre chaque strophe : *Ah ! sans amour s'en aller sur la mer !* ou *Hélas ! j'ai dans le cœur une tristesse affreuse !*

Avec les chants douloureux contraste *Lydia*, cantilène pleine d'une grâce ineffable, d'une sérénité antique, en harmonie avec les beaux vers de Leconte de Lisle. *Rêve d'amour* (V. Hugo : *S'il est un charmant gazon*),

allegretto à 3/4 très chantant, avec contrechant à la basse, *Mai* et *Aubade* se rattachent à la manière de Gounod. La *Sérénade toscane* déroule de souples mélismes alternés entre la voix et l'instrument, sur un rythme original, vivant, fertile en rebondissements expressifs, aux modulations habiles.

Trois pièces du recueil témoignent d'un sentiment dramatique réel : l'*Absent*, traitée en dialogue, sombre, mais très poignante, la *Rançon* et *Chant d'Automne*. Dans la *Rançon*, dédiée à Henri Duparc (*andante* à 3/4 en mineur), au début large, énergique qui passe en majeur, sur des arpèges schumanniens, le musicien développe la conception du poète : les deux champs défrichés par l'homme sont l'Art et l'Amour; de là proviennent les moissons qu'il offrira aux anges pour sa rédemption. Le *Chant d'automne* est à remarquer pour la fermeté de la déclamation qui se modèle sur le sens des vers de Baudelaire, aux évocations funèbres. A un premier mouvement sombre, mais qui évoque plutôt un pathétique à la Niedermeyer, s'oppose un 9/8, en majeur, tendre et caressant, d'une grâce déjà fauréenne :

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre.

Riche et varié, ce premier recueil allait donc de la mélodie purement vocale, de la romance même, aux artifices de contrepoint, révélant les influences subies par le débutant : Niedermeyer, Gounod, Saint-Saëns, mais attestant aussi la variété de ses dons naturels.

En ces années, le nom de Gabriel Fauré était si peu connu dans le commerce de musique que, lorsque nous

demandions une de ses mélodies, les vendeurs nous offraient invariablement les œuvres vocales du baryton J.-B. Faure! On eut beaucoup de peine à leur faire mettre l'accent aigu sur l'*é*. Cependant, à la fin de 1880, les éditeurs Durand-Schœnewerck avaient publié le *Poème d'un jour*. C'est, sur des vers assez médiocres de Ch. Grandmougin, un de ces petits drames sentimentaux en raccourci que Massenet avait, depuis une dizaine d'années, mis à la mode avec ses Poèmes vocaux. Plusieurs jeunes musiciens produisirent des compositions similaires. Fauré fit de même. La sienne ne peut être comptée parmi ses œuvres vocales les plus personnelles. La forme mélodique trop régulière des deux premières pièces, les fautes de prosodie qui en procèdent, nuisent à leur mérite ; la troisième et dernière, traite avec une légèreté spirituelle et désinvolte, le thème, habituellement triste en musique, de la rupture de deux amants.

De 1880 à 1890 s'échelonnèrent vingt-cinq mélodies dont l'éditeur Hamelle a formé un recueil en 1898 ; dans l'intervalle, en 1894, il avait publié le cycle de la *Bonne Chanson*. Quand on examine ce deuxième recueil, il faut, comme pour le premier, établir une distinction entre les pièces qui ne sont que d'agréables mélodies de salon, plus raffinées seulement par le rythme, l'harmonie ou la modulation que celles de ses émules, telles : *Nell*, *Notre amour*, *Chanson d'amour*, la *Fée aux chansons*, *Aurore*, le *Pays des Rêves*, et celles que pour leur expression pénétrante et ressentie, on peut comparer aux plus beaux *Lieder* de Schubert et de Schumann.

Ainsi *Automne*, les *Berceaux*, le *Secret* et *Au Cimetière* sont des spécimens parfaitement réussis de ces chants d'une émotion contenue et douloureuse auxquels j'ai attribué jadis l'appellation de *Lieder français*. La mélodie des *Berceaux* écrite sur un accompagnement syncopé dont le balancement évoque les grandes houles de l'Océan, contient toute l'attirance du voyage en lutte avec les angoisses de l'arrachement au foyer; le *Secret* est l'hymne d'une âme que consume un secret sentimental jalousement gardé. *Au Cimetière* évoque éloquemment le sort cruel du marin englouti par la mer dévoratrice et privé du repos éternel dans la terre natale. Voilà pour l'émotion. Quant au charme, il est difficile d'en être plus imprégné que les mélodies sur des vers de Leconte de Lisle : Les *Roses d'Ispahan* et la *Rose*, poèmes de grâce et de langoureuse séduction.

Fauré n'ignorait pas la valeur de ses mélodies vocales, même dans un temps où elles étaient beaucoup moins connues et goûtées qu'aujourd'hui. L'opinion qu'il prête à César Cui, à leur sujet, dans sa lettre de 1887 à Hugues Imbert (original au Conservatoire) est très défendable, elle prouve le discernement d'un critique d'autant plus impartial qu'il était étranger.

« Cui (le compositeur russe) place mes mélodies à un rang trop flatteur ; il les dit les meilleures des mélodies françaises, au détriment de celles de Gounod qu'il juge mièvres, de celles de Saint-Saëns qu'il trouve froides et de celles de Massenet qu'il juge efféminées. »

Toutefois G. Fauré n'a pas toujours évité la fadeur et le maniérisme, car, dans plusieurs mélodies de ce

Cliché Gerschel.

LE TÉNOR MURATORE ET LUCIENNE BRÉVAL DANS *PÉNÉLOPE*

(1913)

temps, il se rapproche de Massenet — peut-être parce qu'il emprunte comme lui ses textes aux vers d'Armand Silvestre, vers d'une banale élégance, trop souvent vides de pensée — (*Notre amour est chose légère*, la *Chanson d'amour*, la *Fée aux chansons*) ou avec le *Noël* sucré dédié à Talazac (p. de V. Wilder) [1]. Dans les pièces qui visent à l'énergie dramatique : *Fleur jetée* (A. Silvestre) et *Larmes* (Jean Richepin), il tombe dans les effets de théâtre, chose rare chez lui. Mais il eut le mérite de chercher à renouveler son talent en se tournant vers des poètes plus originaux. Aussi le mystère inhérent aux vers d'un Villiers de l'Isle-Adam ou d'un Verlaine a-t-il trouvé par lui une expression musicale adéquate. *Nocturne* et les *Présents* sur des poésies de l'auteur d'*Axel*, sont déjà des œuvres d'une saveur plus raffinée. Dans *Clair de lune* (P. Verlaine) où la cantilène s'accompagne d'un menuet en mineur, mélancolique comme un très vieux pastel décoloré sous une glace verdie, les amoureux des *Fêtes galantes* de Watteau, interprétés par le poète de la fin du XIX[e] siècle, semblent bien « n'avoir pas l'air de croire à leur bonheur » et cette tristesse de l'amour désabusé est rendue par la musique avec une grâce subtile.

Fauré a intitulé *Spleen* la pièce : *Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville* que Debussy a traitée d'une manière qui me semble à la fois plus pénétrante et plus mélodique. Celle de Fauré n'est pas moins appréciable, mais c'est surtout dans les cinq mélodies de sa

1. Même l'admirable *Secret* a pour conclusion, sur *Aux plis de sa robe pâlie*, une chute qui est une réminiscence de Massenet.

série « vénitienne » : *Mandoline*, *En sourdine*, *Green*, *A Clymène* et *C'est l'extase...* que l'adaptation aux poésies de Verlaine est le plus étroite et harmonieuse.

Mais pour rendre ces nuances délicates et fugaces, cette insaisissable fluidité de la poésie de Verlaine, la coupe traditionnelle de la mélodie a dû être répudiée par le compositeur : au lieu d'un chant conçu en lui-même orné d'un accompagnement plus ou moins arbitraire, ici la ligne vocale ne peut avoir un sens, une fois détachée de l'ensemble. Dans *Mandoline*, le rythme, bien que battu par les *pizzicati* de l'accompagnement, est encore presque entièrement vocal; dans les quatre autres, les éléments, vocal et instrumental, sont combinés à doses variables et s'entrelacent avec une élégance pleine de suavité.

Ouvrez, par exemple, la seconde : *En sourdine*. La période de quatre vers : *Ferme les yeux à demi !* est du Fauré vocal de la deuxième manière, aussi mélodieux que possible ; puis une imitation du thème intervient, plaintive, au piano, cependant que le quatrain suivant affecte des inflexions mélodiques toutes différentes. La prédominance de l'élément instrumental s'affirme, au contraire, dans la *Bonne Chanson*, avec un excès qui a été blâmé par quelques-uns.

Ce recueil forme un cycle de neuf pièces, tantôt à un mouvement, le plus souvent à deux. Vers la fin, sur la dernière strophe, de sentiment plus calme, un alanguissement, un apaisement se produit, que la musique exprime avec un charme délicieux.

En certains de ces *Lieder*, le thème mélodique appar-

tient au piano et se développe librement, sans être subordonné à la partie vocale. Dans cette catégorie, il faut ranger le n° 1 à 3/4 : *Une sainte en son auréole*, où le chant traverse de délicates harmonies ; le n° 4 : *J'allais par les chemins perfides* où reparaît d'ailleurs le thème initial ; le n° 6 : *Avant que tu ne t'en ailles*, où résonnent de gais appels de cailles ; le n° 7 : *Donc ce sera par un beau soir d'été*, est formé de deux éléments : mélodie vocale, intervention symphonique alternées.

Dans le n° 3 : *La lune blanche luit dans les bois*, aux mesures notées à 3/4, paraît au clavier, une phrase mélodique qui évoque la cantilène de *Lydia*, une des plus pures inspirations du premier recueil de Fauré. Cette phrase se coupe en deux : un fragment ascendant, qui fournit le support des dernières mesures, marié avec le thème initial, forme la conclusion de la mélodie n° 4. Le premier fragment de la phrase revient à la basse, page 21, dans le cinquième *Lied*.

Le caractère plus exclusivement vocal, réduisant le piano à un rôle d'accompagnateur, reparaît dans le second : *Puisque l'aube grandit*, enveloppé d'arpèges ; dans le cinquième, *J'ai presque peur en vérité*, très élégant en ses flexions modulantes si étroitement adaptées aux caprices du texte ; enfin dans le huitième : *N'est-ce pas ? nous irons gais et lents*.

Le neuvième et dernier chant : *L'hiver a cessé* est une sorte de récapitulation cyclique des thèmes exposés dans les précédents. L'appel des cailles s'élève d'abord du clavier, amène la réexposition du thème instrumental du n° 7 et reparaît çà et là, toujours plus allègre et plus

sonore, comme un éclatement de bourgeons printaniers. Le rythme ternaire du n° 1 paraît transcrit en 9/8 dans l'*Andantino moderato* qui termine le n° 9 et expire en ressouvenir des *Lieder* 6 et 8.

Ce que l'analyse musicale ne saurait dire, c'est l'adresse avec laquelle ces idées de provenance diverse, de tour vocal ou instrumental, s'insèrent dans le développement de la mélodie, se mêlent et se pénètrent, c'est le charme de ces harmonies raffinées, curieuses, mais sans dureté pour l'oreille, la subtile amosphère musicale qui baigne ces poèmes de grâce tendre et chaste et l'absence, en cette suave imagination lyrique, de toute fadeur.

J'ai entendu reprocher à la *Bonne Chanson* de n'être pas l'interprète fidèle du sentiment verlainien. Si elle exprime avec chaleur un amour autrement passionné que l'humble adoration conjugale du poète, du moins a-t-elle traduit avec expansion la nature du musicien. Elle est, à mon avis, son chef-d'œuvre.

Un peu après, en 1896-97, Gabriel Fauré écrivait un duo pour *mezzo-soprano* et baryton : *Pleurs d'or* (op. 72) ; l'opus 76, le *Parfum impérissable* et *Arpège*, l'opus 83 : *Prison* et *Soir*. Les vers de *Prison* sont de Verlaine, ceux du *Parfum* de Leconte de Lisle ; les trois autres poésies d'Albert Samain.

Le duo paraît être une de ces compositions de circonstance ayant pour but de satisfaire des artistes, ou des amateurs. Mais les quatre autres mélodies que je viens de citer sont au nombre des plus belles qu'ait écrites Fauré, des plus captivantes. Dans *Prison : Le ciel est*

par-dessus le toit, *si bleu*, *si calme*, le chant est restitué à la voix, avec une souplesse d'accent qui en brise la régularité et des harmonies très raffinées, plus naturelles cependant que celles de la *Bonne Chanson*. *Soir* est une rêverie d'une couleur mystérieuse exquise et d'un tour très moderne, imprégnée d'un profond sentiment de tendresse, chaste et ardente à la fois, qu'égale seul le *Parfum impérissable* auquel on pourrait reprocher peut-être quelque disconvenance entre la recherche extrême de l'harmonie, chargée de chromatisme et la noble pureté de la ligne vocale. *Arpège* se recommande surtout par la grâce du rythme et l'élégance de l'écriture.

De 1900 à 1922, Fauré fit encore paraître, à intervalles assez distants, une trentaine de mélodies, soit séparément, soit en forme de cycles. Le *Ramier*, une bluette concédée à une compagnie italienne de gramophones et le *Plus doux chemin*, sur des vers de A. Silvestre, publiée en 1907, pourraient bien être des mélodies de jeunesse, retrouvées au temps de la célébrité de leur auteur.

Passons brièvement sur l'alerte *Chanson* (op. 94), de 1907, dont les vers sont de Henri de Régnier. Les trois pièces de l'opus 85 (1903), le *Don silencieux* (op. 94, de 1907, ont plus de valeur et les deux recueils de 1910 et 1915 : la *Chanson d'Eve* et le *Jardin clos*, plus de signification.

Deux des mélodies de l'opus 85 sont écrites sur des vers de Cat. Mendès, la troisième sur une poésie de Samain : *Accompagnement*. Celle-ci n'égale peut-être pas *Soir* pour la beauté du sentiment, mais la pièce est

pleine de charme et de mystère. La partie de piano donne l'impression du frisselis des feuillages mouvants décrits par le poète; *Tremble argenté, tilleul, bouleau*, rend ensuite le plongeon de la rame dans l'eau qu'elle presse, enfin le glissement de la barque. Dans la *Fleur qui va sur l'eau*, l'accompagnement simule l'agitation des vagues, puis l'apaisement progressif des flots. Dans la *Forêt de septembre*, qui repose sur ce lieu commun consistant à comparer la vieillesse humaine à la chute des feuilles, Fauré a su recréer un sentiment assez banal par la profondeur de ses accents et exprimer la mélancolie de l'automne de la vie dans une série de strophes traitées avec une grande liberté de forme. Grâce à la déclamation musicale, très sobre cependant, chaque mot du texte acquiert un relief caractéristique. Il en est de même d'ailleurs dans la plupart de ses œuvres vocales.

La *Chanson d'Eve* (1907-1912) et le *Jardin clos* (1918) sont écrits sur les paroles de Ch. Van Lerberghe et forment deux cycles.

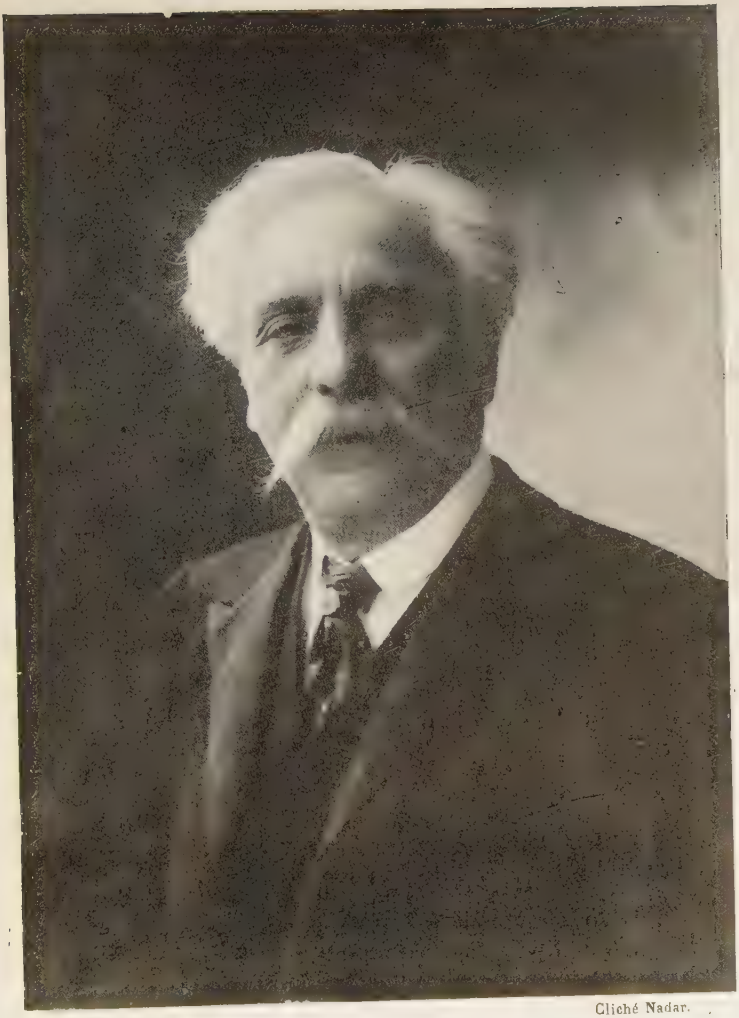
Dédiée à M^me^ Jeanne Raunay, qui en fut la créatrice au concert, la *Chanson d'Eve* n'est pas encore goûtée à l'égal de la *Bonne Chanson*. Quelques commentateurs s'en indignent; mais plusieurs causes, poétique et musicale, peuvent expliquer la froideur relative du public. Je les ai exposées, en 1913, dans le *Guide musical*. La principale raison c'est qu'il manque à cette suite de strophes extraites par le compositeur d'un poème assez étendu, un fil qui les relie, cet intérêt sentimental qui faisait l'unité de la *Bonne Chanson*.

Le premier morceau en date est le n° IX : *Crépuscule ;* il a paru en 1906[1]. Par la lenteur, la solennité et le sentiment calme, il se rapproche du style de *Prométhée*. Un thème ascendant, en valeurs longues (rondes et blanches) est répété plusieurs fois, avec des variantes dans l'harmonie et le contrepoint. Puis une montée de noires, en sixtes, d'un accent très fauréen, vient donner une impression de sérénité sur : *Ile d'oubli, O Paradis !* Ensuite la mélodie devient angoissée sur : *Quel cri déchirant !* Au dernier vers, les tierces et les sixtes contribuent à rassénérer la conclusion, en rappelant l'impression édénique.

Employée au début du *Paradis* (I), la même phrase lente, en grandes valeurs (3/2 en *mi* mineur), sert à poser le décor : *C'est le premier matin du monde.* Quelques vers de récit relatifs à la naissance d'Eve ; puis au piano paraît une phrase chantante, d'allure nonchalante (on peut y voir le thème d'Eve, errant, surprise et charmée, dans le domaine que Dieu lui concède). Cette phrase a le défaut d'être peu perceptible à l'audition, parce qu'elle se meut chromatiquement, dans l'intervalle d'une tierce et qu'elle est sertie à l'intérieur des accords. C'est sur l'alternance de ces deux idées qu'est développée toute la pièce, avec intervention de récits qui lui donnent la forme d'une scène d'exposition.

Les deux thèmes principaux reparaîtront au piano, dans le n° IV : *Comme Dieu rayonne ;* dans le n° VIII (chant à la main gauche) ; dans le n° IX : *Crépuscule*

1. Les autres se succèdent de 1907 à 1910.



Cliché Nadar.

PORTRAIT DE GABRIEL FAURÉ, AGÉ.

(je l'ai dit plus haut) ; enfin, le second, par fragments, dans le n° X : *la Mort d'Eve*.

Les autres chants : *Prima verba* (II), *Roses ardentes* (III), *L'Aube blanche* (V), *Eau vivante* (VI), *Veilles-tu, ma senteur de soleil?* (VII), ont chacun leur caractère propre, leur rythme et leur mérite particuliers. Par leur forme vocale, ils rappellent plutôt le plan des mélodies antérieures de Fauré. Ce sont ces pièces qui plaisent le mieux à l'audition par leur lyrisme, lyrisme d'ailleurs assez sobre et contenu. Les plus remarquables, à mon avis, sont la deuxième, la cinquième, la neuvième et la dernière : *O mort, poussière d'étoiles!* qui est d'ailleurs la plus belle par la largeur, l'accent et le sentiment... Mais la forme resserrée des harmonies fait que chaque partie intermédiaire chante peu et la lenteur des mouvements empêche d'en percevoir le dessin, particulièrement dans les *Prima Verba* et dans la pièce finale. De plus, et cette observation s'applique aussi au *Jardin clos* et aux recueils postérieurs, — la courbe du chant a très peu d'amplitude ; il procède le plus souvent par notes conjointes ou par tierces, d'où une certaine monotonie qui confine à l'austérité. Dans ma jeunesse, on flétrissait cette écriture vocale du nom de *mélopée !*

Le recueil du *Jardin clos* se compose de huit mélodies dont chacune est dédiée à l'une des cantatrices qui ont contribué à répandre dans les concerts le répertoire de Gabriel Fauré [1]. C'est une suite d'épisodes de tendresse dans la forme du Poème vocal. La mélodie y est parfois

1. C'est-à-dire Mmes A. Mockel, Germaine Sanderson, Gabrielle Gills, Lucy Vuillemin, Claire Croiza, Houbène-Kufferath, Faliéro-Dalcroze.

très simple et posée sur des arpèges. Ailleurs, la ligne vocale apparaît, par exemple dans les nos I, III, IV et VI, comme une émanation des harmonies et procède uniquement de leur enchaînement, elle est, suivant l'élégante définition donnée par Gaston Carraud, « comme le visage précis, aux traits purs de cette âme harmonique [1] ».

L'emploi fréquent des quartes, des quintes et des septièmes majeures engendre des duretés. A cela près, les autres pièces du recueil s'éloignent moins du style antérieur de Fauré. La cinquième : *Dans la nymphée*, dédiée à Mme Croiza, est même d'un sentiment intime et profond ; la huitième : *Inscription sur le sable* déplore la mort de l'aimée en une sorte d'expressive oraison funèbre, calme et mélancolique ainsi qu'un adieu désabusé.

Les deux derniers recueils de mélodies, — qui datent des dernières années de Fauré : *Mirages* (1919) et *l'Horizon chimérique* (1922), offrent plus de charme et de sérénité.

Dans *Mirages*, un lien thématique apparente les trois premières mélodies, observable dans les successions harmoniques et les imitations rythmiques ; il résulte, consciemment ou non, de l'analogie des sujets. Dans le no IV : *Danseuse*, celui-ci n'a plus aucun rapport avec l'élément aquatique. C'est une vision plastique de danse lente et d'attitudes corporelles alanguies suggérée par un rythme soutenu, battu sur une « pédale contrainte » et variée par des broderies et des notes de passage.

L'*Horizon chimérique* évoque plutôt la mer, les

1. Cette définition conviendrait aussi au *Don silencieux*.

lointains voyages, d'où quelques effets imitatifs très discrets du reste, par exemple celui du roulis dans le n° II. Dans la dernière strophe de la pièce finale, le sentiment dépeint par le poète : l'apaisement du regret par l'éloignement, est expressivement rendu ; la musique se moule étroitement sur le vers comme une cire et en accroît le sens, c'est-à-dire la nostalgie « des grands départs inassouvis ».

Quant au n° III, c'est une invocation à *Diane, Séléné, lune de beau métal !* La formule de cadence du début, répétée à la fin, traduit bien l'impression de paix émanant de la poésie ; pour celle-ci Fauré a su créer une atmosphère de sérénité antique, comparable à celle qu'on admirait dans *Lydia*. Cette pièce et *Danseuse* sont au nombre des plus parfaites qu'il ait écrites à la fin de sa vie.

c) *Œuvres de théâtre.*

Le théâtre a joué un rôle très secondaire dans la carrière artistique de Gabriel Fauré, il ne l'a affronté que tardivement. Toutefois il semble avoir pensé vers 1888 à traiter un sujet d'opéra légendaire à la fois et chevaleresque (du moins Camille Benoît l'annonçait dans une de ses chroniques au *Guide musical*). De son côté, un de mes amis qui a été lié avec Fauré, m'assure qu'à cette époque, il l'avait prié d'obtenir d'Ernest Dupuy un livret sur un sujet russe. Peut-être s'agit-il du même projet. L'un ou l'autre fut abandonné, soit que Fauré ne fût pas très attiré vers le théâtre, soit qu'il n'eût pas la persévérance nécessaire pour mener son œuvre à terme,

sans grand espoir de trouver un directeur disposé à l'accueillir. Fauré était très prudent et très fin; l'expérience prouve qu'il eut raison de ne pas se hâter. Du reste, ses fréquents maux de tête devaient le détourner des travaux de longue haleine.

Des intermèdes écrits pour *Caligula*, tragédie d'Alexandre Dumas, reprise en 1887 à l'Odéon, et pour le *Shylock* imité de Shakespeare par M. Haraucourt, joué au même théâtre l'année suivante, ce sont les premiers que je préfère. Si le prélude, malgré d'élégantes fanfares, n'a rien de très original, le double chœur des Heures du jour et des Heures de la nuit, en lequel le chant mâle des unes s'oppose à la langueur voluptueuse des autres, les délicieux chœurs du cinquième acte, encadrant un agréable air de ballet pseudo-oriental, surtout le chant des femmes berçant le sommeil de l'empereur sur un rythme à 9/8 mollement cadencé, avec de languides inflexions mélodiques et qui s'achève en un harmonieux *smorzando* de voix à l'unisson, me semblent supérieurs aux intermèdes d'orchestre, au nocturne même de *Shylock*, un peu pâle au concert, bien qu'agréable au théâtre, car un vague murmure d'instruments dans la coulisse suffit à suggérer l'émotion lyrique, du moment qu'il accompagne les adorables vers de Shakespeare à la musique dits par Lorenzo et Jessica dans le jardin de Portia, — ainsi qu'aux deux pièces vocales, une chanson de gondolier, qui manque de la simplicité mélodique vénitienne, et un très élégant madrigal, écrit un peu dans le style de Saint-Saëns.

Pelléas et Mélisande de Maeterlinck a été repris en 1918

à l'Odéon, avec la musique de scène de Fauré. Je n'ai pas entendu cette partition intercalée ainsi dans le drame ; je ne la connais donc que sous forme de suite de concert. Nos sociétés symphoniques ont joué assez souvent la charmante *Fileuse* et la *Sicilienne* incorporée dans l'œuvre, pièce gracieuse, mais d'une élégance maniérée, qui s'harmonise assez mal à cette sombre légende septentrionale; plus rarement les quatre morceaux réunis en suite d'orchestre (1898).

Dans le Prélude noble et grave, le compositeur a cherché à produire une sensation archaïque, à créer une atmosphère d'époque lointaine, mais, à mon avis, cette époque est encore (et l'intercalation de la Sicilienne accentue l'impression) trop proche de nous. Quant au dernier entracte (*molto adagio* 3/4 en *ré* mineur), c'est un chef d'œuvre d'ordonnance classique, d'émotion intime. La ligne mélodique des huit dernières mesures est une des phrases les plus pures et les plus touchantes qu'ait tracées la plume de G. Fauré. C'est l'envol de l'âme de Mélisande[1].

La partition de *Prométhée* s'adapte au drame antique de Jean Lorrain et Ferdinand Hérold, plus ou moins imité d'Eschyle. Il est toujours dangereux de s'attaquer à Eschyle. Le sort de Prométhée menace souvent les téméraires qui s'y hasardent. Fromental Halévy l'a su à ses dépens.

1. Œuvrette de circonstance demeurée inédite, la partition du *Voile du bonheur* consiste en un petit prélude et une musique de scène pour quelques instruments seulement : flûte, clarinette, violon, violoncelle, harpe et gong, destinés à produire une impression d'exotisme, la pièce étant chinoise.

Pour des représentations de plein air, Fauré dut, comme, avant lui, l'avait fait Saint-Saëns, s'astreindre à une conception large, par plans amples, comportant des lignes sobres, des accords pleins et robustes, des chœurs simples à l'unisson et à l'octave, confier aux chanteurs des récits nets et vigoureux, des mélodies saisissables, exclure un travail symphonique trop délicat et minutieux, des harmonies trop subtiles et irisées, bref renoncer à ses procédés favoris. Tenter cet effort l'exposait à deux inconvénients : tomber dans l'emphase ou tout au moins dans l'hypertension, sombrer dans la monotonie. Il n'a pu les éviter entièrement ; ils semblent bien du reste être inhérents à ce mélange hybride de dialogue parlé, tragique et de scènes chantées.

L'action met Prométhée, ravisseur du Feu et bienfaiteur des humains qui l'accompagnent de leurs vœux, en conflit avec le maître des Dieux, représenté par Héphaïstos et deux personnages allégoriques empruntés à Eschyle : Kratos (la Puissance) et Bia. Ces êtres seront les instruments de la vengeance de Zeus, bravé par le Titan. L'œuvre étant conçue comme un drame symboliste, deux thèmes s'opposeront, l'un ascendant, l'Ambition, caractérisant le vouloir ardent de Prométhée, son geste ravisseur, l'autre la Force suprême, la Loi. Un troisième thème languide, s'applique à Pandore, la tendresse féminine, la douceur, la crainte et la compassion. L'introduction de ce personnage dans la tragédie eschylienne est de l'invention des auteurs.

Tout le premier acte est dans le geste du ravisseur et dans les incidents qui l'accompagnent et le retardent.

Les thèmes exposés dans le prélude : celui du Titan ou de l'Ambition, un *cantabile* noble et grave, aux cordes et aux bois exprimant l'espoir recueilli des hommes complices, formeront, au moyen d'un travail d'amplification, la substance de ce premier acte. Les sentiments des hommes seront traduits par les récits d'Andros et d'OEnoë. Deux interventions se produiront, tendant à détourner Prométhée du sacrilège, l'une en *parlé*, celle de Pandore, l'autre en déclamation lyrique, celle de Gaïa, la mère du Titan. Erda du mythe grec, en des accents qui rappellent ceux de l'Erda wagnérienne, elle prévoit pour son fils le pire destin. La scène ne manque ni de grandeur,... ni de longueur. Néanmoins le Titan s'obstine en son vouloir. Une seconde et aussi vaine intervention de Pandore précède le rapt du Feu. Le châtiment est proche ; trois émissaires de Zeus : Kratos, Bia et le divin forgeron Héphaïstos, viennent l'annoncer au coupable. Ensemble des trois dieux, avec réponse du thème de la Menace, qui fait prévoir la catastrophe.

A ces scènes violentes, le second acte oppose un contraste de mélancolie funèbre et de douceur attristée. Au mystérieux prélude en *si* ♭ mineur, déploration de la fin prématurée de Pandore, succède le touchant chœur des femmes : *Larmes, coulez, lourdes et lentes !* qui est empreint d'un sentiment de regret antique, avec un parfum très délicat d'harmonie moderne. Suit un solo d'OEnoë en *ré* ♭, enguirlandé d'arpèges, tandis que les flûtes piquent les trois notes gémissantes : *fa, si* ♭, *mi* ♭, empruntées à la *ménie* funéraire.

Conduit par les trois dieux, Prométhée va être enchaîné à la cime du Caucase. Le thème en *fa* mineur de la Force plane sur cette scène farouche. En opposition, la Pitié se fait jour dans le *cantabile* en *mi*♭ mineur d'Héphaïstos, sur des accords syncopés d'angoisse : *O sublime et bon Titanide !*, pitié que réprouvent ses compagnons et bientôt le thème de la Force se décompose en un rythme scandé à coups de marteau, auxquels répondent les gémissements de l'orchestre, dépeignant les souffrances du patient. Les exécuteurs s'éloignent sur le thème de la Force. Un mélodrame léger, d'un frissellement escorte l'ombre de Pandore que les auteurs ont ressuscitée pour les besoins de leur action. Flûtes et harpes font sonner les trois notes descendantes : *si*♭, *mi*♭, *la*♭. Sa compassion s'émeut devant le supplice ; sa tendresse de femme triompherait de ses craintes si Bia ne l'arrêtait ; les thèmes de Pandore et de la Force résonnent à l'orchestre. Repoussée, la craintive créature s'éloigne, annonçant qu'elle va quérir les Nymphes et les Océanides.

Au troisième acte, un prélude grave en *fa* mineur, oppose d'abord les deux thèmes hostiles, puis, sur une pédale de dominante toute vaporeuse d'arpèges, chante la plainte des Océanides à laquelle se joint un thème de compassion dérivé de celui de Pandore. Enfin s'adressant au vaincu, elles lui promettent de rafraîchir de leurs larmes ses yeux desséchés. Le thème se précise ensuite sous une forme contractée à 6/8, en *fa : Ne tremble pas, ô Prométhée, !* où l'on remarque la progression ascendante par tierces majeures, si chère à

Fauré depuis la *Bonne Chanson*. Cette scène des Océanides est d'une grâce mélancolique; elle a contribué au succès de l'œuvre à Béziers et à Paris, mais, si suave qu'en soit la musique, elle reste fatalement au-dessous de ce que nous avons tous rêvé en lisant la tragédie d'Eschyle.

Négligeons les scènes suivantes, secondaires au point de vue musical. Zeus apparaît au fracas de la foudre. Hermès descend vers les hommes assemblés, porteur d'un coffret voilé; il le remet à Pandore. Prométhée la conjure de ne pas accepter ce présent dont il prévoit le maléfice. Ici les auteurs ont profondément modifié la légende antique de Pandore; au lieu d'apporter des maux redoutables à l'humanité, ce coffret renferme un baume formé des larmes de Pandore. Les hommes adorent le présent divin, en un chœur final rasséréné, soutenu de fanfares qui saluent, en *sol* majeur, le thème de la Force invincible...

Pas plus que M. Paul Dukas, qui en rendit compte, le 31 octobre 1900, dans la *Revue hebdomadaire*, je n'ai vu et entendu *Prométhée* à Béziers où, si j'en crois une correspondance de M. G. Samazeuilh au *Guide musical*, l'exécution ne fut pas impeccable. Au contraire, M. Ch. Kœchlin était parmi les assistants et c'est sans doute au fait d'avoir accompli un long pèlerinage, vécu dans l'ambiance et participé au « mirage » méridional, qu'il faut attribuer son enthousiasme pour cette partition de circonstance.

Rejoué à Béziers en 1901, *Prométhée* fut exécuté à Paris, le 5 décembre 1907, à l'Hippodrome de la rue

Caulaincourt, avec le concours de chanteurs de l'Opéra[1], accompagnés par trois musiques d'harmonie, les instruments à cordes des classes du Conservatoire, les chœurs de l'Opéra et du Conservatoire dirigés par l'auteur. Une seconde audition, donnée le 15 dans le cadre de l'Opéra, servit de représentation de gala au bénéfice des inondés de l'Hérault. Près de dix ans après, le 17 mai 1917, M. J. Rouché en offrit à ses abonnés une troisième audition, avec une nouvelle interprétation[2], et une orchestration mieux appropriée à la salle de l'Opéra.

Je n'ai pas été convié à ces auditions solennelles, mais j'ai entendu *Prométhée* à l'Hippodrome. L'effort qu'a fait le compositeur m'a paru hautement estimable; je ne puis cependant m'associer aux exagérations louangeuses de M. Ch. Kœchlin.

Le souvenir de Ch. Gounod écrivant en 1851 pour la tragédie de Ponsard, *Ulysse*, des chœurs et des intermèdes, celui de V. Sardou projetant en 1888 de transformer en livret pour Massenet quelque épisode de l'*Odyssée*, les Syrènes, Circé, Nausicaa ou le retour à Ithaque, ont-ils incité Fauré à traiter un sujet inspiré d'Homère? Ou le succès relatif de *Prométhée* l'a-t-il encouragé à produire sur le tard un drame lyrique, après avoir dédaigné le théâtre toute sa vie? Je ne sais.

« Je n'aime que ce qui est simple », écrivait-il en

1. Distribution : MM. Nuibo, G. Dubois, d'Assy, Mmes Rose Féart, Laute-Brun et Paquot d'Assy.

2. Distribution : MM. Laffitte, L. Sullivan et Gresse; Mmes Y. Gall, Demougeot, Lapeyrette. Orchestre conduit par C. Chevillard.

1877 à Marianne Viardot. Ce goût pour la simplicité qui révèle en lui la survivance de l'esprit classique, lui a fait accepter le poème proposé par Mme L. Bréval. Toutefois, si ce poème écarte toute complication d'intrigue, il supprime aussi plusieurs éléments d'intérêt dramatique inhérents à la donnée homérique. A certains égards, il apparaît même inférieur au scénario tracé par Marmontel pour la *Pénélope* de Piccini, représentée à l'Opéra le 6 décembre 1785.

Par contre, l'auteur a mis en scène des objets matériels: la toile tissée par Pénélope pour servir de linceul à Laërte, jamais achevée, et, au dernier acte, le tir de l'arc si scabreux à réaliser car jamais la flèche ne traverse les douze anneaux, bien entendu. Il a interverti l'ordre des reconnaissances : la première est celle d'Euryclée, puis vient celle d'Ulysse par Eumée, enfin celle des époux. Tout le reste est conforme à l'épopée; la constance de Pénélope résistant aux instances des prétendants qui mettent ses biens au pillage et séduisent ses servantes[1], le retour d'Ulysse vieilli, courbé par l'âge, sous des haillons de mendiant, son triomphe et sa vengeance. Par malheur, ce livret n'évoque en rien ce qui fait le charme du poème homérique : les « erreurs d'Ulysse » ; il n'exhale pas la forte senteur de la mer, des algues et du goudron et pas davantage il ne fait allusion à ces agents supérieurs à la volonté de l'homme qui persécutent le fugitif ou lui assurent une protection divine. Ces influences qui, dans les croyances des Grecs,

1. Dans l'*Odyssée*, ils font, au moins, alterner les présents avec les menaces.

agissaient si puissamment sur la destinée humaine, auraient offert cependant au compositeur des ressorts dramatiques très propres à accroître l'intérêt. Dans Homère, Pallas vient en aide à Ulysse, dirige Télémaque, soutient l'énergie de Pénélope. Présente sur la scène ou invisible, mais personnifiée par le *Leitmotiv*, elle aurait pu jouer un rôle essentiel. Pallas manque à l'action.

J'ajoute que les vers sont souvent d'une afféterie à la Mendès qui jure avec la simplicité homérique, convient assez mal à des hommes de l'âge du bronze, affadit le porcher Eumée en faisant de lui un berger contemplatif rêvant aux étoiles, M. Ad. Boschot l'observe justement.

Le prélude résume l'action. G. Fauré l'écrivit à Lausanne, pendant l'été de 1908, ainsi qu'une partie au premier acte [1]. Noté au début en *sol* mineur, il est construit sur les thèmes propres à l'épouse : celui de l'anxiété et plus tard celui de la tendresse conjugale et sur le thème — fanfare, caractérisé par un saut d'octave et un intervalle de neuvième qui dépeindra Ulysse. Très sombre au début, le prélude s'éclaire vers la fin par la suprématie éclatante du thème héroïque.

L'action musicale est établie sur un certain nombre de motifs typiques, sans qu'il en soit fait un emploi continu. Peut-être Fauré aurait-il été bien inspiré d'y renoncer complètement, écrivant à une époque où les compositeurs français tendaient à se libérer des dogmes wagnériens. D'autant que la répétition trop fréquente du

1. Son fils a publié, dans sa biographie, les lettres dans lesquelles le compositeur retrace sa gestation laborieuse.

Leitmotiv engendre fatalement la monotonie. *Pénélope* n'en est pas exempte, car les contrastes pittoresques y font défaut. Il y en a fort peu. Scène des fileuses au premier acte sur un ronron léger des violons simulant le rouet, (anachronisme puisque le rouet n'existait pas dans l'antiquité), petit divertissement dansé au son des flûtes et des harpes; cantilène instrumentale au début du second évoquant, par le timbre agreste du cor anglais, la falaise abrupte battue par les flots. Tout le reste est traité en dialogue de tragédie lyrique, avec une simplicité exempte d'emphase et une louable justesse d'accent. Il est donc très difficile d'analyser cette partition qui n'est ni divisée en morceaux d'opéra, ni illustrée d'interludes symphoniques ou descriptifs comme les *Troyens* de Bertioz, par exemple, les œuvres wagnériennes ou celles inspirées de l'art wagnérien.

C'est plutôt un drame psychologique discret, souvent même réticent et qui n'offre que rarement des échappées lyriques. Il vaut uniquement par la peinture des sentiments : constance, tendresse, espoir, joie de la réunion finale. Il s'ensuit qu'il a besoin de la collaboration intelligente et sensible des interprètes pour produire son effet.

Toutefois, le véritable instinct dramatique fait défaut au compositeur, plusieurs scènes le montrent. Celle du premier acte en laquelle Euryclée, lavant les pieds de l'hôte, reconnaît Ulysse à la cicatrice de sa jambe, si touchante dans Homère, aurait pu être un des moments culminants de l'action. Fauré l'a escamotée : Ulysse impose aussitôt silence à la nourrice, afin que

Pénélope ne se doute de rien. De même, au troisième acte, la scène de l'arc est précédée d'un *agitato* de l'orchestre, destiné à faire pressentir les malheurs qui planent sur la tête des Prétendants. Seulement le thème a trop peu de caractère pour inspirer l'effroi.

Fauré a été plus heureux dans l'épisode du linceul de Laërte exposé par Pénélope aux regards des Prétendants ; un thème étrangement chromatisé, dit par les flûtes, dénonce son stratagème.

Il faut remarquer aussi une progression d'intensité assez ingénieuse dans la disposition des trois fins d'acte ; au premier acte, effet très sobre, sortie lente de Pénélope sur son thème de tendresse ; le second comporte un *finale* plus mouvementé, reconnaissance d'Ulysse par Eumée et les pâtres ; enfin au dénouement, salué d'acclamations par le peuple, les deux thèmes, masculin et féminin, mêlent leurs accents et enlacent leurs volutes avec une expansion triomphale.

A Monte-Carlo, interprétée par MM. Rousselière, Bourbon, Lucienne Bréval et Alice Raveau, *Pénélope* n'avait eu que trois représentations. Au théâtre des Champs-Elysées, dirigé par M. G. Astruc, tout fut mis en œuvre pour satisfaire l'auteur : décors sobres et clairs, mise en scène de Durec, orchestre dirigé par Louis Hasselmans, interprétation vocale de premier ordre avec Lucienne Bréval qui fit de Pénélope une création inoubliable, le ténor Muratore, la basse Blancard (Eumée), Cécile Thévenet (Euryclée), les moindres rôles étaient tenus avec soin. L'assistance souhaitait à la fois la réussite de l'œuvre et le succès de l'entreprise théâtrale ;

l'ovation respectueuse qu'elle fit au compositeur et qui fut ratifiée par les éloges de la presse, s'adressait, à mon avis, moins au drame lyrique lui-même qu'à l'ensemble de la production artistique d'un maître admiré.

Malgré ses quinze représentations à ce théâtre, malgré la reprise du 20 janvier 1919 à l'Opéra-Comique où le rôle principal fut donné à Mme Germaine Lubin, celui d'Eumée à M. Vieuille et celui d'Ulysse rendu au ténor Rousselière, la tragédie lyrique de G. Fauré n'a jamais été goûtée que par une minorité d'auditeurs délicats. L'œuvre s'impose par sa haute tenue, sa noblesse de style parfois austère, la vérité de sa déclamation sans emphase, un souci d'harmonieuse beauté ; elle mérite le respect, mais, sauf en de rares moments où la franchise du rythme et l'intensité sonore produisent sur le spectateur un effet physique auxquel il est contraint de céder, elle ne le transporte pas. Un public de théâtre est peu apte à apprécier des mérites d'ouvraison contrapuntique !

Au théâtre, après *Pénélope*, G. Fauré n'a plus reparu que le 4 mars 1920, avec un petit divertissement chanté et dansé sur un scénario de M. R. Fauchois, où la suite d'orchestre : *Masques et bergamasques* servit à encadrer de ballets des mélodies depuis longtemps connues, goûtées et même orchestrées : le Madrigal à 4 voix, la *Pavane* avec chœur, le *Clair de lune* qui, cette fois, fut appelé à luire pour tout le monde. L'interprétation vocale était confiée à Mme Yvonne Brothier, à MM. de Creus, Baugé et aux chœurs de l'Opéra-Comique. Cette

Cliché *Monde Illustré*.

OBSÈQUES DE FAURÉ A LA MADELEINE (8 NOVEMBRE 1924)

matérialisation scénique de musique archaïque et subtile parut assez lourde. De grâce, laissez donc chaque mélomane se créer librement sa fiction sonore !

Quant au petit ballet posthume fabriqué à l'Opéra en décembre 1928, avec la longue pièce de piano : *Thème et variations*, orchestrée par M. D.-E. Inghelbrecht, le compositeur, mort quatre ans auparavant, n'en est pas responsable.

On raconte que, lorsque Léo Delibes fut désigné comme titulaire d'une classe de composition au Conservatoire, il objecta loyalement ; — Mais je ne sais pas la fugue !... A quoi Ambroise Thomas de répliquer : — Eh ! bien, vous l'apprendrez ! — Et le pauvre Delibes dut en passer par là.

Gabriel Fauré, lui, pour être professeur de composition, n'eut pas à apprendre la fugue. Depuis ses années de jeunesse à l'École Niedermeyer, le contrepoint lui était familier. Cependant, au témoignage de plusieurs de ses élèves, il laissait volontiers à un suppléant le soin de revoir les travaux de fugue et de contrepoint. « C'était plutôt un guide, un conseiller. Il nous laissait une liberté absolue. » Sa classe était employée moins à des corrections de devoirs qu'à des causeries esthétiques. Il se souciait peu du Prix de Rome, négligeait l'étude de l'orchestre. « La substance, l'idée comptaient seules pour lui. » Les essais de cantates l'intéressaient peu, mais plutôt un trio, une sonate. « Il exigeait la pureté de la forme, l'ampleur, la force du développement. » Il réprouvait « le désir du succès qui mène aux conces-

sions, aux pires bassesses ». Directeur de l'École, il s'inspira des mêmes principes.

Aussi était-il adoré de ses élèves. Il a compté parmi eux Maurice Ravel, Florent Schmitt, Louis Aubert, Roger Ducasse, Paul Ladmirault, George Enesco, Gabriel Grovlez, Nadia Boulanger, qui firent honneur à son enseignement et lui demeurèrent très attachés. Deux d'entre eux, MM. Emile Vuillermoz et Charles Kœchlin, se sont faits, l'un son panégyriste, l'autre son biographe. Fauré était bon. Resté jeune de caractère, il aimait la jeunesse, lui était indulgent. Sensible à la critique, il la pratiqua avec une modération assez analogue au détachement olympien de Th. Gautier, mais non sans discernement; il répudiait au besoin les outrances de ceux que M. Alf. Bruneau appelait, en 1921, « les Bolcheviks de la musique ».

Par suite, il a été très adulé, très encensé dans ses dernières années. La jeunesse le regardait comme un précurseur pour l'avoir émancipée des règles trop strictes de l'harmonie classique. Les théoriciens de la musique, les techniciens épris de modernisme lui savent gré d'avoir pratiqué et acclimaté les « fausses relations », jadis sévèrement proscrites, les septièmes qui montent, les neuvièmes parallèles, les résolutions exceptionnelles et celles par échange de notes entre les parties. Aussi a-t-on voulu voir en lui surtout un harmoniste. En 1895 ou 1896, comme je parlais à un de mes confrères des œuvres de Fauré qui commençaient à se répandre en dehors d'un petit cercle d'amateurs, il s'accorda à en reconnaître la valeur. — Mais quel chif-

frage ! soupira-t-il avec effarement. C'est qu'il les considérait du seul point de vue harmonique. Si l'on examine *verticalement* la musique de Fauré, elle apparaît (ou du moins, en ce temps-là, elle apparaissait) fort compliquée, tant elle s'enchevêtre d'appogiatures, de retards, d'anticipations, d'altérations et d'enharmonies. Mais il ne s'hypnotise pas sur la recherche de telle agrégation de notes inusitée, comme tant de compositeurs d'aujourd'hui ; presque tous les accords et enchaînements qu'il pratique peuvent s'analyser grâce à l'harmonie traditionnelle, ou s'expliquer par l'emploi libre du contrepoint ou la rencontre des notes de passage. Ainsi l'accord de quinte augmentée dont il use si volontiers, lui sert surtout à moduler prestement ; il en est de même d'autres altérations ; elles font office de « passerelles ». S'il écrit des quartes ou des quintes de suite ou des septièmes majeures à cru, ce n'est pas comme certains musiciens maladroits, par négligence ou par goût de la brutalité et il n'y insiste pas car sa souplesse de main lui permet de s'en évader aisément. Au besoin même il reviendra des successions les plus dissonantes aux accords parfaits et des modulations les plus lointaines à la tonalité initiale par la moins apprêtée des cadences.

Ce qui déroute le plus chez lui, c'est sa manière de traiter la basse. Elle surprend souvent par ses écarts et ses sauts brusques. C'est qu'elle procède par anticipation ou par retard et forme dès lors, au lieu du point d'appui traditionnel, dissonance par appoggiature ou note de passage, en porte à faux avec le chant. C'est un

« décalage » voulu et qui, dans ses dernières œuvres, tourne même au procédé. Il en résulte qu'il faut la lire non comme une basse d'harmonie, mais comme une partie chantante car il arrive souvent que la partie vocale par exemple et la basse soient deux chants contrepointés. Si l'on envisage ainsi et si l'on admet cette manière de traiter la basse, tout s'éclaire et se simplifie.

Selon moi, Fauré est beaucoup plus un contrepointiste qu'un harmoniste, car c'est de son habileté contrapuntique que lui vient la fertilité de son invention, cette efflorescence d'idées secondaires qui lui permet, dans sa musique de chambre, de trouver des « divertissements » ingénieux, des contrastes de repos. S'il a recours très rarement à la forme fugue, il en est imprégné pour en avoir appris de bonne heure le maniement. Mais c'est moins l'artifice scolastique qui vient à son aide que le don mélodique inné, Fauré étant avant tout un « mélodiste », non pas le mélodiste d'instinct à la Félicien David qui ne sait tirer aucun parti de ses idées, mais le mélodiste cultivé, expert à les mettre en valeur et à les renouveler.

Les critiques qui ont écrit sur lui se servent volontiers, pour définir son invention musicale, de termes tirés du vocabulaire botanique. C'est qu'en effet, les idées procèdent les unes des autres le plus souvent par bourgeonnement, par surgeon, elles font penser à la végétation des *pergolas ;* elles s'enlacent comme la vigne à l'ormeau dans les plaines ou les terrasses de la Haute-Italie. C'est une poussée naturelle et non le produit d'un travail

mécanique. Aussi en est-il résulté que, lorsque, par suite des maléfices de l'âge, la veine mélodique s'est raréfiée, la valeur des œuvres s'est appauvrie. Il est par trop puéril de le nier. Afin d'entretenir l'illusion dans l'esprit du maître vieillissant, des disciples trop zélés ont imaginé de lui attribuer une *quatrième* manière, caractérisée par un besoin de lignes sobres, un style *dépouillé* (ce vocable est la turlutaine de la jeune critique). Cette thèse inventée par déférence, n'est plus défendable après la mort de Fauré. En réalité, plus il approchait de sa fin, plus le travail, entravé par les ravages physiques de la sclérose, lui devenait pénible. Aussi, naturellement l'artifice scolastique devait venir en aide à une inspiration moins fraîche et moins féconde. Soutenir que ses œuvres les plus hautes et les plus belles sont celles de la fin, n'est pas sérieux. Un septuagénaire possède-t-il la force physique et peut-il faire l'effort d'un homme de quarante ans? Ce serait contraire à toutes les lois de la physiologie! Pourquoi les productions intellectuelles échapperaient-elles à la rigueur de ces lois? Les peintures de la vieillesse du Titien ou de Rubens égalent-elles les productions de leur âge mûr? On est dupe de la vénération superstitieuse qui a érigé au *summum* de l'art les dernières productions de Beethoven. Mais d'abord elles ne sont pas d'un septuagénaire et en outre, il faut se rappeler que la supériorité de sa dernière manière n'a été admise qu'après de longues contestations.

Pour Fauré comme pour lui, la surdité dont il a souffert peut servir à expliquer certaines duretés ou

gaucheries qui déparent inutilement ses dernières œuvres. Mais, lors même que celles-ci déchoiraient bientôt dans l'opinion, il lui restera la gloire d'avoir écrit la Ballade pour piano, les deux quatuors pour piano et cordes, les deux quintettes, les deux sonates pour violon, le *Requiem*, la *Bonne Chanson* et la plupart de ses mélodies vocales, si expressives et si neuves. Il n'aura peut-être pas été le musicien de premier ordre que, par un nationalisme exagéré, on a prétendu instituer après la guerre, mais il aura personnifié les meilleures qualités de l'art français : la grâce, l'élégance, le goût allié à la mesure et à la raison. Ajoutons que s'il a pris Minerve pour guide, Aphrodite lui a souri.

CATALOGUE DES ŒUVRES MUSICALES DE G. FAURÉ

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Œuvres pour piano : a) *A deux mains.*

		Éditeurs.
Op. 17. Trois romances sans paroles (1863) éditées en 1883[1].		Hamelle
Op. 25, 31, 34. Trois Impromptus,	—	—
Op. 32. Mazurka en *si* ♭,	—	—
Op. 30, 38, 59, 62. Quatre valses-caprices,	1883, 1884, 1891, 1894.	—
Op. 91, 102. Deux Impromptus,	1906, 1910.	Heugel
Op. 86 *bis*, 6e Impromptu d'après l'Op. 86 (voir *Harpe*),	1913.	Durand
Op. 26, 41, 42, 44, 66, 70, Six barcarolles,	1883, 1885, 1886, 1895-1896.	Hamelle
Op. 90, 96, 101. Trois barcarolles,	1906, 1908, 1909.	Heugel
Op. 104, 105, 116. Quatre barcarolles,	1913, 1914-1916, 1921.	Durand
Op. 33, 36, 37, 63, 74, 84. Huit nocturnes,	1883, 1884, 1894, 1898, 1902.	Hamelle
Op. 97, 99. Deux nocturnes,	1908, 1909.	Heugel
Op. 104 (n° 1), 107, 119. Trois nocturnes,	1913, 1916, 1922.	Durand
Op. 73. Thème et variations en *ut* ♯ mineur,	1897.	Hamelle
Op. 84. Huit pièces brèves,	1898-1902.	—
Op. 103. Neuf préludes,	1910-1911.	Heugel

b) *A quatre mains.*

Op. 56. *Dolly*, 6 petites pièces : *Berceuse; Mi-a-ou; le Jardin de Dolly; Kitty-Valse; Tendresse; Pas espagnol.*	Hamelle

c) *Réductions pour piano à deux, quatre et six mains.*

Plusieurs œuvres de C. Saint-Saëns. Voir le Catalogue de	Durand
Révision des œuvres pour piano de R. Schumann pour l'édition classique de	—

1. La première date est celle de la composition quand elle est connue ou présumée; la seconde, celle de l'édition.

Pièces pour harpe seule

Op. 86.	Impromptu (Voir plus haut Op. 86 *bis*).	1904	Durand
Op. 110.	*Une châtelaine en sa tour*.	1918	Durand

MUSIQUE DE CHAMBRE

Op. 13.	Sonate pour piano et violon (*la* M.) . .	1876	Breitkopf-Hærtel, Leipsick.
Op. 15.	1er Quatuor pour piano, violon et violoncelle (*ut* m.)	1879-1880	Hamelle
Op. 16.	Berceuse pour violon et piano (*ré* M.) .	1880	—
Op. 24.	Elégie pour violoncelle et piano (*ut* m.).	1883	—
Op. 45.	2e Quatuor pour piano et instruments à cordes (*sol* m.)	1886-1887	—
Op. 69.	Romance pour violoncelle et piano (*la*).	1895	—
Op. 75.	*Andante* pour violon et piano (*si* ♭ M.) .	1898	—
Op. 77.	*Papillon* pour violoncelle et piano (*la* M.)	1898	—
Op. 78.	*Sicilienne* pour violoncelle et piano (*sol* m.), orchestrée et introduite dans la Suite pour orchestre sur *Pelléas et Mélisande*.	1898	—
Op. 79.	Fantaisie pour flûte et piano (*mi* m). .	1898	—
Op. 89.	Quintette pour piano et instruments à cordes (*ré* m.).	1906	Schirmer, à New-York
Op. 98.	Sérénade pour violoncelle et piano (*si* m.)	1908	Heugel
Op. 107.	2e Sonate pour piano et violon (*mi* m.).	1917	Durand
Op. 109.	1re Sonate pour violoncelle et piano (*ré* m.)	1918	—
Op. 115.	2e Quintette pour piano et instruments à cordes (*ut* m.)	1921	—
Op. 117.	2e Sonate pour violoncelle et piano (*sol* m.).	1922	—
Op. 120.	Trio pour piano, violon et violoncelle (*ré* m.)	1923	—
Op. 121.	Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (*ré* m.)	1924-1926 (posthume)	—
Op. 49.	Petite pièce pour violoncelle et piano.	vers 1889	inédite

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Op. 14.	Concerto pour violon et orchestre. . .	1878-1880	inédit
Op. 19.	Ballade pour piano et orchestre (*fa* ♯ M.).	1881	Hamelle
Op. 20.	Suite d'orchestre, en quatre parties (voir le texte p. 55).	1874	inédite (?)

Op.	28. Romance pour violon et orchestre (*si* ♭ M.)	1882	Hamelle
Op.	40. Symphonie en trois parties (*ré* m.)	1884-1885	inédite
Op.	50. Pavane pour orchestre, avec chœur *ad libitum*	1887-1888	Hamelle
Op.	68. *Allegro* symphonique, tiré de l'op. 20. réduction à quatre mains par Léon Boëllmann		
Op.	80. *Pelléas et Mélisande,* suite d'orchestre d'après le drame de M. Mæterlinck, quatre pièces (1898)	1901	—
Op.	112. *Masques et bergamasques,* suite d'orchestre en quatre parties (voir *Musique de théâtre*)	1920	Durand

MUSIQUE VOCALE

Mélodies et duos avec accompagnement de piano.

Op.	1. *Le Papillon et la fleur* (vers 1860), *Mai*	1869, 1877	Choudens
	L'aurore (V. Hugo), sans date, manuscrite (Bibl. du Conservatoire)		inédite
Op.	2. *Dans les ruines d'une abbaye; Les Matelots*	1870, 1876	Choudens
Op.	3. *Seule*[1]*; Sérénade toscane*	1879	—
Op.	4. *Chanson du pêcheur,* dite aussi *Lamento* (1872); *Lydia*[1]	1879, 1877	—
Op.	5. *Chant d'automne; Rêve d'amour; l'Absent* (ms. daté de 1871)	1879, 1875, 1879	—
Op.	6. *Aubade; Tristesse; Sylvie*	1876, 1879	—
Op.	7. *Après un rêve; Hymne*[1]*; Barcarolle*	1879, 1876	—
Op.	8. *Au bord de l'eau; la Rançon; Ici-bas tous les lilas meurent*	1877, 1879	—
	Puisqu'ici-bas toute âme (V. Hugo), duo pour voix de femmes	1879	—
	Tarentelle (Marc Monnier), id	1879	—
Op.	21. *Poème d'un jour : Rencontre; Toujours; Adieu* (Ch. Grandmougin)	1880	Durand Schœnewerck
Op.	23. *Les Berceaux* (Sully-Prudhomme); *Notre Amour* (Arm. Silvestre); *Le Secret* (id.)	1882	Hamelle
Op.	27. *Chanson d'amour* (A. Silvestre); *La Fée aux Chansons* (id.)	1883	—

1. Les Catalogues antérieurs datent d'avant 1870, les mélodies de Fauré appartenant au 1er recueil de 20 mélodies publié en 1879 par Choudens. Les dates de publication que j'indique sont tirées du *Journal de la Librairie*, et celles de composition soit du manuscrit, soit des auditions, à la Société Nationale. Quatre de ces mélodies : *Seule, Lydia, Hymne* et *Mai*, avaient été déjà publiées en recueil en 1871, par G. Hartmann.

Op. 39.	*Aurore; Fleur jetée; Le Pays des Rêves* (A. Silvestre); *Les Roses d'Ispahan* (Leconte de Lisle)	1884	Hamelle
Op. 43.	*Noël* (V. Wilder); *Nocturne* (Aug. Villiers de l'Isle-Adam)	1886	—
Op. 46.	*Les Présents* (Villiers); *Clair de Lune* (Paul Verlaine)	1887	—
Op. 51.	*Larmes* (J. Richepin); *Au cimetière* (id.); *Spleen* (Paul Verlaine); *la Rose* (Leconte de l'Isle)	1889	—
	En prière (recueil des *Contes mystiques*, p. de St. Bordèse)	1890	Durand
Op. 58.	Cinq mélodies (p. de P. Verlaine): *Mandoline; En Sourdine; Green; A Clymène; C'est l'extase langoureuse* . . .	1891-1892	Hamelle
Op. 61.	*La bonne Chanson* (p. de Paul Verlaine).	1892-1894	—
Op. 72.	*Pleurs d'or* (A. Samain), duo pour mezzo-soprano et baryton	1896	—
Op. 76.	*Le Parfum impérissable* (Leconte de Lisle); *Arpège* (Samain)	1897	—
Op. 83.	*Prison* (P. Verlaine); *Soir* (Alb. Samain).	1898	Fromont
Op. 85.	*Dans la forêt de septembre; la Fleur qui va sur l'eau* (C. Mendès); *Accompagnement* (A. Samain)	1903	Hamelle
Op. 87.	*Le plus doux chemin* (A. Silvestre) . . .	1904	—
	Le Ramier (id.)	1904	—
Op. 92.	*Le Don silencieux* (Jean Dominique) . .	1906	Heugel
Op. 94.	*Chanson* (Henri de Régnier)	1907	—
	Vocalise, publié dans le 1er recueil de *Vocalises* de A. Hettich	1907	A. Leduc
Op. 95.	*La Chanson d'Ève* (Ch. Van Lerberghe), dix pièces	1907-1910	Heugel
Op. 106.	*Le Jardin clos* (id.), huit pièces	1915-1918	Durand
Op. 113.	*Mirages* (Baronne de Brimont), quatre pièces.	1919	—
Op. 114.	*C'est la paix* (Georgette Debladis) . . .	1919-1920	—
Op. 118.	*L'Horizon chimérique* (Jean de la Ville Mirmont), quatre pièces	1922	—

MUSIQUE RELIGIEUSE

	Messe basse, à trois voix de femmes : *Kyrie; Sanctus; Agnus Dei; Benedictus*, avec orgue.	1907	Heugel
	Tu es Petrus, pour baryton solo et chœur (*ut* m).	1884	Hamelle
Op. 47.	*O Salutaris hostia* (*si* M.) pour voix seule	1887	—
	Maria, mater gratiae (*mi* ♭), duo. . .	1887	—

Op. 48.	Messe de *Requiem*, pour soli, chœur et orch. (*Requiem; Kyrie; Offertoire; Sanctus; Agnus Dei; Libera me, Domine; In Paradisum*), 1887	1900	Hamelle
Op. 54.	*Ecce fidelis servus*, pour soprano, ténor et baryton (*si* ♭), avec orgue et contrebasse	1890	—
Op. 55.	*Tantum ergo*, pour ténor et chœur (*la* M.), avec orgue, harpe et contrebasse. . .	1890	—
Op. 65.	*Ave verum*, duo ou chœur pour voix de femmes.	1894	—
	Tantum ergo, pour trois voix de femmes avec *soli*	1894	—
Op. 67.	*Salve, Regina*, à une voix	1895	—
	Ave Maria, à une voix.	1895	—
	Tantum ergo, pour soprano (ou ténor) et chœur.	1905	Durand
	Tantum ergo, pour mezzo-soprano (ou baryton), avec chœur (*ad libitum*) . .	1905	—
Op. 93.	*Ave Maria*, pour 2 *soprani* (en *si* m). .	1906	Heugel

Cantates, cantiques en français, chœurs

Op. 11.	Cantique de Jean Racine, chœur à quatre voix mixtes, avec accompagnement d'harmonium et de quintette à cordes, 1864	1876	Schœn, puis Hamelle
Op. 12.	*Les Djinns* (V. Hugo), chœur à quatre voix mixtes, avec orchestre	1876	Hamelle
Op. 22.	*Le Ruisseau*, chœur pour deux voix de femmes, avec piano	1881	—
Op. 29.	*La Naissance de Vénus* (Paul Collin), scène mythologique pour soli, chœur et orchestre	1882	—
Op. 35.	*Madrigal* (A. Silvestre), quatuor vocal pour soprano, alto, ténor et basse ou chœur), avec accompagnement d'orchestre.	1884	—
	Hymne à Apollon, *noté d'après Th. Reinach et harmonisé*	1894	Bornemann

MUSIQUE DE THÉATRE

Op. 52.	*Caligula*, chœurs et intermèdes pour la tragédie d'Alexandre Dumas père. . .	1888	Hamelle
Op. 57.	*Shylock*, partition pour le drame de Edm. Haraucourt	1890	—

	La Passion, prélude pour le poème de Edm. Haraucourt	1890	inédit
	Pelléas et Mélisande, prélude et musique de scène pour le drame de Mæterlinck (voir *Musique symphonique*)	1901	Hamelle
Op. 82.	*Prométhée,* partition pour la tragédie lyrique de Jean Lorrain et Ferd. Hérold.	1900	—
Op. 88.	*Le Voile du bonheur,* prélude et musique de scène pour la pièce de G. Clemenceau.	1901	inédit
Op. 56.	*Dolly,* orchestrée par Henri Rabaud. scénario de L. Laloy.	1913	—
	Pénélope, drame lyrique en trois actes, poème de R. Fauchois (1907-1913) . .	1913	Heugel
	Masques et bergamasques, intermède lyrique et chorégraphique en un acte, livret de René Fauchois	1920	inédit

POSTHUME

	Clair de lune, ballet en un acte, orchestré par M. D. L. Ingelbrecht, pour l'Opéra, d'après *Thème et Variations* pour piano (op. 73).	1928	inédit

ÉCRITS LITTÉRAIRES DE GABRIEL FAURÉ

Collaboration au *Figaro* de 1903 à 1913, intermittente depuis cette date[1]. Contribution à diverses publications, revues musicales : *Musica : Un grand interprète de Mozart, Joachim* (avril 1906) ; *Lucienne Bréval, Jeanne Raunay* (janvier 1908) ; *André Messager* (septembre 1908) ; — *Monde musical :* Lettre à propos de la réforme de la Musique religieuse (15 décembre 1903) ; *Courrier musical : Édouard Lalo* (15 août 1908) ; *Revue musicale : Souvenirs sur C. Saint-Saëns* (1er février 1922) ; *l'Ecole Niedermeyer* (1er octobre 1922). — *Hommage à Eugène Gigout,* 1 br. illustrée, in-4°, 1923. Préfaces à divers ouvrages : *Dogmes musicaux,* par Jean Huré, 1909 ; *Décentralisation musicale,* par H. Auriol, 1 vol. in-18, 1912 ; *La musique française d'aujourd'hui,* par Jean Aubry, 1 vol. in-16, 1917 ; *Musiques d'aujourd'hui,* par Em. Vuillermoz, 1 vol. in-18, 1923 ; *Les Quatuors de Beethoven,* par Jean de Marliave, 1 vol. in-8°, 1925 (posthume).

1. Un choix de ces articles a paru en 1930 chez Rieder, sous ce titre : *Opinions musicales.*

BIBLIOGRAPHIE

Ne sont repris ci-dessous que les principaux livres et articles concernant G. Fauré.

LIVRES : C. Benoît : *le Requiem de Gabriel Fauré*, br. extraite du *Guide musical*, Bruxelles, 1888 ; Hugues Imbert : *Profils de musiciens* (1re série), 1 vol. in-8°, Paris, 1888 ; Alfred Bruneau : *La Musique française*, rapport sur la musique en France au XIXe siècle, 1 vol. in-18, Paris, 1901 ; Louis Vuillemin, *Gabriel Fauré*, 1 br. in-8°, Paris, 1914 ; Octave Séré : *Musiciens français d'aujourd'hui*, 1 vol. in-18, avec catalogues et bibliographies, 1912, 2e éd. en 1922 ; Joseph de Marliave : *Etudes musicales*, 1 vol. in-8°, 1917 ; C. Saint-Saëns : *Au cours de la vie*, 1 vol. in-8°, 1918 (reproduit l'article du 22 mai 1877 sur la sonate de violon) ; Emile Vuillermoz : *Musiques d'aujourd'hui*, 1 vol in-8°, 1923 ; Jacques Durand : *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique* (2e série), 1 vol. in-8°, 1925 ; Alfred Bruneau, notice nécrologique lue à l'Institut, 1 br. in-18, 1925 ; Charles Koechlin : *Les maîtres de la Musique : Gabriel Fauré*, 1 vol. in-8°, 1927 ; Ph. Fauré-Frémiet . *Les maîtres de la musique ancienne et moderne : Gabriel Fauré*, 1 vol. in-8° illustré, 1929. A. Cortot : *La musique française de piano*, 1 vol. in-8°, Paris, 1930.

PÉRIODIQUES : Articles de Georges Servières au *Guide musical :* numéro du 24 décembre 1894, *La Bonne Chanson ;* du 28 janvier 1898, *Les Mélodies récentes de Gabriel Fauré ;* des 3-10 août 1913, *Lieder français* (nouvelle série) : *Gabriel Fauré ; Revue pour les jeunes filles*, du 5 avril 1898 ; *Gabriel Fauré*, par Georges Servières ; *Courrier musical*, 31 mars-7 avril 1900 : *Sur la Bonne Chanson*, par Paul Ladmirault ; *Mercure de France*, novembre 1900 : *Musiciens et poètes contemporains*, par Tristan Klingsor ; *Revue bleue*, 14 novembre 1908 ; *Les Musiciens de Verlaine*, par Tristan Leclère ; *Musica*, numéro de février 1909, consacré à Fauré ; *Revue S. I. M.*, de septembre 1910 ; Gabriel Fauré, notice en allemand par Ch. Malherbe ; *La musique pure dans l'Ecole française contemporaine*, par G. Carraud. *Revue musicale* du 1er octobre 1922.

Voir aussi l'*Encyclopédie musicale*, 2e série, t. I, *Les nouvelles tendances de la musique française*, par M. Ch. Kœchlin, et du même un article sur la mélodie vocale, dans *Cinquante ans de musique française*, t. II.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Vue de la ville et du château de Foix 9

Orgue de l'église Saint-Sauveur a Rennes (1653-1656) 17

Autographe de Fauré 25

Profil de Fauré dessiné par le peintre John Sargent (1898) . . . 33

Portraits de Louis Niedermeyer et d'Hubert Léonard 41

Fragment du quatuor a cordes (1924) 49

Deux interprètes des mélodies de Fauré : Mmes Jeanne Raunay et Claire Croiza 57

Dessin d'Emmanuel Frémiet, reproduit sur la couverture de la partition de *Prométhée* 65

Caricature de Fauré par A. Barrère (1910) 81

Le ténor Muratore et Lucienne Bréval dans *Pénélope* (1913) . . 89

Portrait de G. Fauré, agé 97

Obsèques de Fauré a la Madeleine (8 novembre 1924) 113

TABLE DES MATIÈRES

I. La vie . . . . . .

II. L'œuvre . . . . . .

a. Musique instrumentale 40

b. Musique vocale ; musique religieuse, cantates, chœurs; mélodies et duos 75

c. Œuvres de théâtre 100

Catalogue des œuvres musicales 120

Catalogue des écrits littéraires 125

Bibliographie 126

Table des illustrations 127

1480. — Évreux, imprimerie Hérissey. — 11-30.

CO-BYX-543